

^{8c}
Bibl. Sandb.

1318

80 Bibl. Sanctb.

Meienreis

1318

Adam de le Hale's
Spiel
„Robin und Marion“
und
des letzteren Stellung in der Entwicklung der
dramatischen und musikalischen Kunst.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doctorwürde

der

Universität Leipzig

von

Richard Meienreis.



München 1893.

Buchdruckerei von M. Ernst.

THE
JOURNAL OF THE
ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE

OF LONDON
AND
THE ETHNOLOGICAL SOCIETY

OF LONDON

OF LONDON

OF LONDON

OF LONDON



OF LONDON

Herrn Professor Dr. Oskar Paul

hochachtungsvoll zugeeignet.

Die Geschichte der schönen Künste wie diejenige der Wissenschaften steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des geistigen Lebens überhaupt, mit dem Fortschreiten der Zivilisation. Je mehr die Aufklärung sich verbreitet und der geistige Horizont sich erweitert, um so mehr heben sich der Geschmack, die Sitten, die Anschauungen der Völker, um so geeigneter wird der geistige Boden, die Keime von Kunst und Wissenschaft aufzunehmen und zu kräftigem Wachstum und schöner Blüte zu entfalten.

Von den alten Kulturnationen, den Aegyptern, Assyriern u. a. m. ging die Zivilisation, und damit die Pflege von Kunst und Wissenschaft, auf die Griechen über, welche die überkommenen Elemente mit ihrem edlen Geiste durchtränkten; von ihnen übernahmen sie die Römer, die geistigen Zöglinge der Griechen, um sie ihrerseits wieder der reichen Menge der von ihnen unterworfenen Völkerschaften, so den Galliern, zu übermitteln. Seit Beginn des Mittelalters beteiligte sich auch die Kirche an der Ausbreitung der Zivilisation, indem sie durch kühne Sendboten die Lehren des Christentums in die fernsten Länder trug und zugleich für die Pflege von Kunst und Wissenschaft sorgte; freilich war sie auch infolge der Einseitigkeit ihres Standpunktes, da bei ihr fast alles auf Vergrößerung des kirchlichen Einflusses hinauslief, der geistigen Entwicklung mitunter hinderlich.

Als die einzelnen Völker nach dem Zerfall des mächtigen römischen Reiches mehr und mehr zur Selbstständigkeit erstarkten, bildete sich bei ihnen auch eine eigene nationale Kunst und Litteratur heraus. Besonders wenn hervorragende Männer und grosse Thaten das Gefühl, das

Selbstbewusstsein einer Nation hoben, begeisterten sich Künstler und Dichter an dem Geist der Epoche, der sie angehörten. So wirkt auch die äussere Geschichte auf die Geschichte des geistigen Lebens ein; ihr Einfluss auf Kunst und Litteratur ist meist unverkennbar.

Für das mittelalterliche Frankreich war nun die Zeit Ludwigs IX., des Heiligen, eine der glücklichsten Perioden. Durch die Kreuzzüge waren mannigfache Umwandlungen und Neuerungen im Abendlande hervorgerufen worden, verschiedene neue Elemente in der Kunst, nicht zuletzt der Musik, waren aus dem Morgenlande herübergekommen, Handel und Verkehr nahmen einen mächtigen Aufschwung, wodurch besonders die Städte erstarkten und die Bürger an Macht und Selbstgefühl gewannen. Der geistige Gesichtskreis wurde ein weiterer, aller Schichten des Volkes bemächtigte sich eine Sehnsucht nach Unabhängigkeit und Selbstständigkeit, man suchte sich auch von dem geistigen Einfluss der Kirche frei zu machen.

Dieses Streben nach Unabhängigkeit machte sich, wie im politischen und sozialen Leben, auch auf dem Gebiete der Kunst und Litteratur geltend: Dichtkunst und Tonkunst schlugen andere, neue Bahnen ein. Die Kreuzfahrer hatten im Osten die edle Ritterlichkeit der Sarazenen kennen gelernt, sie hatten in Bezug auf Poesie und Musik mannigfache Anregungen erhalten. Es bildete sich jene höfische Minnepoesie heraus, die in der Verehrung edlen Frauentums ihre vornehmste Aufgabe erblickte. Besonders in der Provence wurde diese ritterliche Sangeskunst gepflegt, die Dichter nannten sich Troubadours. Doch beschränkte sich die Kunst der Troubadours nicht auf das südliche Frankreich: sie breitete sich nach allen Seiten über dessen Grenzen aus; sie drang bis nach Spanien und Portugal; Karl von Anjou verpflanzte sie nach Italien. (Indessen gelangte hier die edle Kunst infolge der steten Parteikämpfe zwischen Welfen und Ghibellinen nicht zu grosser Bedeutung, auch hatte sich die italienische Sprache noch nicht als Sprache der Kunst konsolidiert.) Zu ganz anderer Be-

deutung kam diese Art weltlicher Dicht- und Sangeskunst im nördlichen Frankreich. Hier gestaltete sie sich gemäss dem Charakter des Landes und seiner Bewohner zu einer ganz eigenartigen Kunst um. Gegenüber der überzarten Empfindsamkeit und gefühlvollen Schwärmerei der südlichen Minnesänger machte sich hier ein Drang nach wahrheitsgemässer Schilderung des menschlichen Herzens, eine feine Charakterbeobachtung geltend. Zu anziehender Gutmütigkeit und lebenswürdiger Schalkhaftigkeit gesellte sich nicht selten eine gewisse Derbheit, wie sie den Anschauungen und Sitten des nördlichen Frankreichs entsprach. Die Ideen der nordfranzösischen Dichter sind mannigfaltiger, eigenartiger und sinnreicher, ihre Ausdrucksweise ist natürlicher und wahrer als bei den Troubadours. Diese Dichter, die im nördlichen Frankreich, besonders in den Landschaften Artois, Flandern, der Picardie, dem Cambrésis, blühten, nannten sich Trouveurs oder Trouvères. Beide Benennungen, Troubadour und Trouvère, sind gemeinsamen Ursprungs; beide sind von dem Worte trouver, finden, erfinden abgeleitet, die Endungen sind je nach dem Sprachgebrauch des Südens und des Nordens modifiziert. Die beiden Wörter bezeichnen auch dasselbe, nämlich Personen, denen die Gabe dichterischer Erfindung eigen ist, und es wurde die besondere Bezeichnung eines Talents zum allgemeinen Namen einer Profession gemacht. Man hat es den Troubadours und Trouvères zum Vorwurf gemacht, dass sie sich diesen Namen beigelegt, und hat darin eine Anmassung gefunden. Mir will es vielmehr scheinen, dass die Dichterkomponisten, um sich zu unterscheiden von den anderen Angehörigen der grossen Allgemeinheit der Künstler, sich, die geistigen Schöpfer der Dichtungen und Gesänge, gegenüber den Verbreitern derselben, den conteurs, Erzählern, chanteurs, Sängern, joueurs, Darstellern, jongleurs, Instrumentenspielern, und anderen Mitgliedern der grossen »Ménestraudie« als eine eigene Klasse bezeichnet wissen wollten. Die glänzenden Troubadours wurden bekannt und berühmt, während die bescheideneren, wenngleich bedeutenderen Trouvères wenig gewürdigt wurden.

Dies liegt vielleicht in der Zurückhaltung der nördlichen Völker im Gegensatz zu dem Eigendünkel und der Eitelkeit, die man noch heute den Bewohnern der Ufer der Garonne vorwirft. Es mag auch sein, dass in den Stürmen der Kriege, die später den Norden Frankreichs verwüsteten, viele Ueberlieferungen von den Trouvères und dichterische Erzeugnisse derselben verloren gingen, kurz das Wort Trouvère kam, nachdem es eine Zeit lang im Munde der Ménétriers, sowie der zeitgenössischen Dichter und Schriftsteller gewesen, ausser Gebrauch. Auch die Dichter gerieten, wie ihr Name, in Vergessenheit, und so ist in der neueren Literatur meist nur von Troubadours die Rede. Daher rührt auch der Irrtum, fast alles, was den Trouvères gehört, den Troubadours zuzuschreiben und die letzteren als die einzigen Repräsentanten weltlicher französischer Poesie im Mittelalter anzusehen.¹⁾ Im ganzen haben aber die südfranzösischen Troubadours recht wenig geleistet; ausser den sich ewig gleichen Liedern von Liebe, Blumenduft und Vogelsang und verschiedenen Arten von Streitliedern haben sie nichts von grösserer Bedeutung hervorgebracht, von dramatischen Erzeugnissen ganz zu schweigen. Die Trouvères hingegen haben nicht nur alle dieselben Dichtungsarten wie die Troubadours gepflegt, und in ihnen Eigenartiges und Bedeutendes geleistet, sondern sich auch auf anderen Gebieten der Dichtkunst, besonders dem dramatischen, rühmlich hervorgethan. Ausserdem waren sie nicht nur Erfinder von Melodien zu ihren Gedichten, sondern auch tüchtige Harmonisten, die den berufsmässigen Musikern, den Déchanters und Didacticiens, meist nicht nachstanden. Die Trouvères erfreuten sich in ihrer Heimat einer grossen Beliebtheit und standen in hohem Ansehen. Die Häuser der Reichen, selbst die Paläste der Fürsten standen ihnen offen; man lauschte ihnen aufmerksam, wenn sie die Liebe verherrlichten, oder was nicht selten geschah, in scharfen

¹⁾ So nennt Fink in seiner »Geschichte der Oper« den Trouvère Adam de le Hale, den Verfasser von »Robin und Marion«, einen Troubadour.

Ausfällen sittliche Missstände rügten, und beschenkte sie reichlich. Für die Entwicklung geistigen Lebens im nördlichen Frankreich, für die Befreiung von den Fesseln der Kirche, für die Umgestaltung von Dichtkunst und Tonkunst zur Verschönerung und Erheiterung des menschlichen Lebens sind die Trouvères von grosser Bedeutung gewesen.

Um die freien Künste zu pflegen, nicht zum Gelderwerb, sondern aus Liebe zur Kunst, bildeten sich in den meisten grösseren Städten Nordfrankreichs eigene Gemeinschaften, die sich Puy's nannten, — vom lateinischen »Podium«, der Tribüne, wo die Aufführungen und litterarischen Wettkämpfe stattfanden —. Mitglieder waren jüngere Kleriker, Bürger, Kaufleute, die sich für die Kunst begeisterten. Man wetteiferte in der Kunst des Dichtens, man trug selbstverfasste Balladen und Rondeaux vor, um einen ausgesetzten Preis zu gewinnen. Der Sieger, Prince du Puy, wurde mit einem Kranz gekrönt, der nicht selten aus edlen Metallen bestand. Später führte man in den Puys auch dramatische Szenen auf, wo mit derber Satire allerhand Auswüchse und Missstände gezeiselt wurden; Massregeln der Obrigkeit, Verordnungen der Kirche, das Leben des Adels und der Geistlichkeit gaben ebenso Anlass zu Tadel und Spott wie auch einzelne Verkehrtheiten der Bürger und selbst der Puygenossen. Die Aufführungen, die zuerst in geschlossenem Kreise stattfanden, wurden bald öffentlich, und so wurden die Puys der Sammelpunkt des heimatlichen Geistes und der Stolz der Landschaft, der sie angehörten. Fast alle bedeutenderen Städte des nördlichen Frankreichs beherbergten derartige litterarisch-musikalische Gesellschaften, so Amiens, Caen, Dieppe, Lille, Douai; eins der bedeutendsten und berühmtesten aber bestand in dem reichen und blühenden Arras, der Hauptstadt von Artois.

Arras war zur damaligen Zeit der Mittelpunkt für Pracht, Lebensgenuss und Vergnügungen aller Art. Turniere und Lanzenstechen, poetische und musikalische Wettkämpfe, alle möglichen Feste der Liebe und der Waffen wechselten dort ab. Auch Fürsten und selbst Mitglieder

des königlichen Hauses hielten daselbst prächtige Hoffeste ab, die *cours plénières*, wo Dichter, Sänger und andere Kunstgenossen der *Ménestraudie* sich zahlreich einfanden. Das war ein wahres Paradies für die *Trouvères*. Nach einem *Chanson*, als dessen Verfasser man Gilebert de Berneville ansieht, steigt Gott selbst vom Himmel nach Arras herab, um sich an dem dortigen fröhlichen und geist-anregenden Treiben zu erheitern.¹⁾

Inmitten dieses bewegten geistigen Lebens, wie es im XIII. Jahrhundert in Arras sich entfaltete, wuchs Adam de le Hale auf, der einer der bedeutendsten Männer seiner an hervorragenden Dichtern und Künstlern so reichen Heimat werden sollte. Hinsichtlich des Namens möchte ich einige Bemerkungen vorausschicken. Man liest meist den Namen des *Trouvères* von Arras »Adam de la Halle«, — das letztere Wort auch in altertümlicherer Weise und zutreffender »Hale« — geschrieben, während die eigentlich richtige Benennung »de le Hale« sich verhältnismässig selten (z. B. bei Legrand d'Aussy) findet. Aber gerade diese Schreibweise ist die einzige, die handschriftlich überliefert und dadurch als richtig beglaubigt ist. In der Ueberschrift zu Vers 380 des *Jeu Adam* in der Pariser Handschrift (*Manuscrit de la Vallière* Nr. 2736, jetzt *Manuscrit français* Nr. 25566 in der *Bibliothèque Nationale* von Paris) steht ausdrücklich als Name des Vaters des Dichters *Henris de le Hale*; ferner wird auf der zweiten Seite derselben Handschrift, wo die *Chansons Adams* beginnen, der Name des *Trouvères* genannt; es heisst da: »Chi commencent les canchons maistre Adan de le Hale.« Nach Coussemaker²⁾ soll in dem Manuskript der Vatikanischen Bibliothek Nr. 1490, das aus dem Nachlass der Königin Christine von Schweden stammt, der Name gleichfalls *de le Hale* lauten, doch ist mir ein Abdruck dieses Manuskript-Fragmentes nicht zugänglich gewesen. Eine andere Schreibart des Namens unseres Trou-

¹⁾ Daher mag wohl die Redensart stammen: »Er lebt wie Gott in Frankreich!«

²⁾ *Oeuvres complètes du Trouvère A. d. l. H.*

vère findet sich nirgends in den Handschriften. Vielleicht hat man sich daran gestossen, dass de le nicht in du zusammengezogen ist; indessen binden sich Familiennamen bekanntlich vielfach nicht an die sonst gebräuchlichen grammatikalischen und orthographischen Regeln. Ich sehe daher für eine Umänderung und Modernisierung des Namens und eine Abweichung von der handschriftlich überlieferten Form keinen Grund. Veranlassung zu solchen Umgestaltungen mag auch wohl gewesen sein, dass der Familienname des Trouvères so verhältnismässig wenig genannt ist; in den überlieferten Werken wird der Dichter sonst immer kurzweg Adam le Bossu, Adam von Arras oder auch le Bossu d'Arras, der Bucklige von Arras, genannt. Gegen die Unterstellung, dass er körperlich missgestaltet sei, verwahrt sich der Dichter, indem er sagt: »Man nennt mich bucklig, doch ich bin es nicht!« (On m'apele bochu, mais je ne le sui mie!) Und es ist auch wohl anzunehmen, dass dieses Beiwort aus einer Uebertragung von den meist verwachsenen Spassmachern an den Höfen der Fürsten auf den allzeit zu Spass und Spott aufgelegten Dichter entstanden ist und soviel als Schelm, Schalk bedeuten soll. Diese Auffassung scheint mir auch durch einen Ausspruch von Adams Zeitgenossen, Jehan Bretel, bestätigt, der bei einem Streit über eine der damals sehr beliebten Fragen aus dem Gebiet der Jurisdiktion in Liebessachen unserem Trouvère vorwirft, er streite bochuement, wie ein Buckliger, was offenbar bedeuten soll, dass er mit witzigen und gewandten Redewendungen, gleichsam wie ein Hofnarr, den Behauptungen seines ernsteren und schwerfälligeren Gegners entgegentrete.¹⁾

Ueber das Leben Adam de le Hales besitzen wir keine genaueren Nachrichten, doch liefern seine Werke und die zeitgenössischen Dichter einige Anhaltspunkte. Die Ge-

¹⁾ K i e s e w e t t e r macht in seiner »Geschichte der Musik« den Dichter fälschlich zu einem Boiteux d'Arras; auch A m b r o s, bei dem sich überhaupt viel Unrichtigkeiten in Bezug auf Adam d. l. Hale finden, spricht in seiner »Geschichte der Musik«, Bd. II, von Adams Hinkefuss.

burt Adams ist wohl innerhalb der Jahre 1220—1230 anzusetzen. Sein Vater, Heinrich de le Hale, gehörte einer nicht unbemittelten und gebildeten Bürgerfamilie von Arras an und scheint selbst studiert zu haben. Adam de le Hale war heiter und lebenslustig und stürzte sich früh in allerhand Vergnügungen; die reichen Leute von Arras nahmen den gewandten und talentvollen jungen Mann mit Freuden auf und öffneten ihm ihr Haus und ihre Börse. Allein diese Zerstreuungen zogen ihn vom Studium ab. Sein Vater brachte ihn daher nach der Abtei von Vaucelles (in der Nähe von Cambrai) zu den Réligeux de Cîteaux, wo Adam de le Hale gleichfalls das geistliche Gewand anlegte und die sieben freien Künste studierte. Doch die Reize eines jungen Mädchens, das er schon vorher in Arras kennen gelernt, zogen ihn nach seiner Vaterstadt zurück. Dort waren unterdessen Unruhen ausgebrochen wegen ungleicher Besteuerung der Bürger seitens ungerechter Schöffen. Die Stadt spaltete sich in Parteien, die sich gegenseitig befiedeten und mit beleidigenden Pamphleten und Satiren überschütteten. Turniere und Feste hörten auf; viele Bürger verliessen die Stadt, unter ihnen auch Meister Heinrich de le Hale und sein Sohn Adam. Sie zogen sich nach Douai zurück, wie aus einem Gedicht eines anderen Trouvère, Baude Fastoul, hervorgeht. (Bei dieser Gelegenheit verfasste Adam sein Abschiedslied, *le congé d'Arras*, dessen Anfang weiter unten in einem Motet sich findet.) Allzulange scheint indessen die Verbannung nicht gedauert zu haben, doch wissen wir nichts näheres darüber. Adam kehrte nach seiner Heimat zurück und heiratete seine geliebte Maroie, trotz des heftigen Widerspruchs seines Vaters. Doch kaum hatte er das langersehnte Ziel erreicht und ein kurzes Eheglück genossen, so wurde er seiner geliebten Maroie überdrüssig, in der er nun statt des erträumten Ideals eine ganz gewöhnliche Person sah. Er verliess sie und fand die Geschichte seiner Ehe gut und geeignet genug, um daraus zur Erheiterung seiner Freunde ein satirisches Theaterstück zu machen, in dem er seine Frau schonungs-

los blosstellte. Es ist dieses das Jeu Adam (li Jus Adan), auch Jeu de la Feuillie oder Jeu de Mariage genannt. Der Dichter wollte nun nach Paris gehen, um dort seine Studien fortzusetzen, indessen scheint seine Absicht nicht zur Ausführung gekommen zu sein; es findet sich nirgends eine Erwähnung eines Aufenthaltes Adam de le Hales in Paris. Er schloss sich dann, vielleicht als Sekretär, an den Grafen Robert II. von Artois an; dieser war ein Neffe Ludwigs des Heiligen und ein Sohn Roberts I. von Artois, der infolge seiner Tollkühnheit in der Schlacht von la Messoure 1249 fiel. Robert II. folgte dem Herzog von Alençon, den Philipp III., der Kühne, seinem Onkel Karl, Herzog von Anjou und König von Neapel und Sicilien, nach Italien zu Hülfe schickte. Dem eroberungslustigen Karl von Anjou, dem Bruder Ludwigs IX., war bekanntlich von Papst Urban IV. die Herrschaft über Neapel und Sicilien übertragen worden. und nach König Manfreds Tode und des jungen Konradin von Hohenstaufen Hinrichtung war Karl von Anjou tatsächlich Herr der beiden Länder. Da wurde ihm 1282 durch die sicilianische Vesper Sicilien entrissen. Um dieses wiederzugewinnen, und die französische Herrschaft in Süditalien zu befestigen, bedurfte es vielfacher Unterstützung aus dem Heimatlande, und so kam auch Robert II. mit französischen Truppen nach Italien. Der Graf von Artois wurde 1285 vom König von Neapel zum Regenten seines Königreiches erklärt und kehrte erst 1289 nach Frankreich zurück. Adam de le Hale war während dieser Zeit in Neapel gestorben und dort auch beigesetzt worden. Man setzt seinen Tod in das Jahr 1286. Am Hofe von Neapel, wo unter der Herrschaft des strengen und staatsklugen Karl von Anjou Kunst und Wissenschaft dennoch sehr gepflegt wurden, dichtete Adam sein berühmtes Spiel »Robin und Marion« zur Erheiterung des Hofes und des Königs, der litterarisch gebildet und selbst dichterisch thätig war. Die Abfassung des Spiels von Robin und Marion dürfte in das Jahr 1282 zu setzen sein. An dieser Stelle will ich gleich des »Pilgerspiels« Erwähnung thun, das sich

in der Handschrift de la Vallière vor dem Spiel von Robin und Marion zusammen mit den anderen Werken Adam de le Hale's befindet, ohne Angabe eines Autors. Li Jus du Pelerin ist eine kurze dramatische Scene, in der ein weitgereister Pilger einigen der Landleute, die auch in »Robin und Marion« auftreten, Kunde giebt von dem Ableben und der Beerdigung des berühmten Trouvères von Arras in Neapel.¹⁾ Das Pilgerspiel stellt eine Art Epilog oder Prolog dar zu Ehren des Dichters von »Robin und Marion« und ist von einem Freunde Adams, vielleicht von seinem Neffen, der gleichfalls Trouvère war, Jehan Madot, verfasst.²⁾

Nach diesen Angaben über Adam de le Hale's Leben und Wirken will ich einen kurzen Ueberblick über seine Werke geben. Adam war ein richtiger Trouvère, ein Typus in dem dichterischen Schaffen seiner Zeit. Er hat sich auf allen Gebieten der Dichtkunst versucht. Wir besitzen von ihm ein episches Fragment, ferner 34 Chansons, 16 Jeux-partis, 17 Rondeaux, 7 Motets und zuletzt zwei dramatische Erzeugnisse, die nach der Sitte der damaligen Zeit kurzweg »Spiel« (Gieus oder Jeu) genannt wurden, weil sie von den Ménétriers gespielt wurden. Adam war aber nicht allein Dichter, sondern auch ein vorzüglicher Musiker, wie denn überhaupt in der damaligen Zeit Musik und Poesie eng vereinigt waren und sich wechselseitig stützten und förderten. Er war Melodiker und Harmoniker. Seine Melodien sind eigenartig, frisch und anmutig, und wurden, da sie so recht dem Sinn des Volkes entsprachen, bald so populär, dass sich einzelne bis heute im Volke erhalten haben, ohne dass man ihren Ursprung kennt. Aber auch als Harmo-

¹⁾ Damit ist die Angabe Fauchet's (Poètes français), dass Adam d. l. H. im Kloster Vaucelles gestorben sei, als irrig erwiesen; dieselbe findet sich auch in der kurzen Notiz von Pujoulx über A. d. l. H. in Michaud's Biographie universelle.

²⁾ Mehrfach wird, wie von Roquefort, Fétis, Fink, Ambros, das Pilgerspiel dem Jehan Bodel aus Arras zugeschrieben; derselbe war aber lange vor Adam gestorben, während der Dichter dieses poetischen Nachrufs den Trouvère doch überlebt haben muss.

niker ragt Adam de le Hale weit über seine Zeitgenossen hervor durch die geschickte Verbindung der einzelnen Stimmen miteinander. Wenn er auch natürlich als ein Kind seiner Zeit in den Prinzipien der damaligen harten Harmonik gefangen blieb, so finden sich doch in seinen mehrstimmigen Compositionen Stellen, wo er mit dem Instinkt eines genialen, fein empfindenden Künstlers seiner Zeit vorauseilte.

Betrachten wir nun die einzelnen Werke Adams, besonders die musikalischen näher. Es wird sich hieraus zugleich ein charakteristisches Bild von dem geistigen Leben und den litterarischen Gepflogenheiten der damaligen Zeit ergeben.

Ueber das epische Fragment Adams, »Der König von Sicilien«, kann ich kurz hinweg gehen. Es war ein grösseres Lobgedicht in Alexandrinern auf seinen Gönner, Karl von Anjou, König von Neapel und Sicilien (»beider Sicilien«), an dessen Hofe Adam die freundlichste und ehrendste Aufnahme fand. Nur der Anfang ist handschriftlich erhalten.

Interessanter sind Adams musikalisch-poetische Werke, unter denen die Chansons und Jeux-partis einstimmig, die Rondeaux und Motets mehrstimmig in Musik gesetzt waren.

Die Chansons stellen eine uralte Form dar, die sich schon in den gesungenen lyrischen Poesieen der Griechen findet. Es ist ein kleineres, durchaus lyrisches Gedicht; der Dichter steht im Mittelpunkt des Ganzen und richtet seine Gedanken an seine Collegen, seine Mitbürger und Freunde und last not least an seine Freundinnen, besonders die Geliebte seines Herzens. Die Melodien der Chansons haben einen Charakter, der den volkstümlichen Liedern ähnelt; zwar sind sie durch die zeitgemässen Kunstanschauungen des gelehrten Musikers bisweilen gemodelt, doch entbehren sie nicht einer gewissen Grazie und Eleganz. Sie verraten oft das Gefühl der heutigen Tonalität. So zeigen das 8te und 9te Chanson deutlich den Charakter von G-dur durch das Erhöhungszeichen vor f als Leitton, und im 15. und 19. Chanson den Charakter von A-moll durch Schlüsse und

Halbschlüsse bestätigt. Der Rhythmus ist durch die Verse bestimmt; er ist regelmässig und symmetrisch, was ausser dieser Tonalität weiter diesen Chansons fast das Ansehen von moderner Musik verleiht. Man kann die Chansons mit einer modernen harmonischen Begleitung versehen, die nicht die Eigenart der alten Melodie zerstört, sondern letztere vielmehr ausdrucksvoller hervorhebt; gerade dadurch aber wird der gewissermassen moderne Charakter dieser alten Melodik am besten bestätigt. Ich lasse hier das 15. Chanson folgen (»Amours m'ont si douchement«):



Amours m'ont si douchement navréque nul
Lie-be liess so sänf-tig-lich jeg-li-ches Weh ver-

mal ne sench. Si ser-vi - rai bon - ne - ment
ges - sen mich. Dienen werd' ich züch - tig - lich,

amours et men douch a - - mie, a qui me
ihr, der ich mich ganz er - - ge - ben, e - wig -

rent; et fai de mon cuer pre - sent; Ne ja - mais
lich; schenken ihr mein Herz will ich; keinSchmerz noch

pour nul tour - ment, que j'ai - e n'iert au-
so fürch - ter - lich, soll an-ders je stim-

tre - ment. Ains voil u - ser mon jou - vent
men mich. Bis mei-ne Ju - gend ver - strich,

en a - - mer loi - - al - ment.
lieb ich treu - in - - nig - lich.

Ich komme nun zu der zweiten Art der Poesie Adam de le Hales, den Jeux-partis oder Partures, die unstreitig höchst eigenartig und interessant und für den Geschmack der damaligen Zeit besonders charakteristisch sind. Die Jeux-partis der Trouvères entsprechen den Tensons der Troubadours; sie enthalten subtile Untersuchungen aus dem Gebiet der erotischen Jurisprudenz. Der Dichter stellt über ein Thema aus dem Liebesleben eine These auf, ein anderer tritt ihm entgegen und verteidigt eine Gegenbehauptung; man streitet hin und her und wählt schliesslich einen oder meist mehrere Preisrichter, um Recht zu sprechen und die Frage zu entscheiden. Die Preisrichter fällen zum Schluss ihr Urteil, oft auch geben sie beiden Parteien Recht. Um derartige Fragen endgültig zu schlichten, existierten, besonders im südlichen Frankreich, eigene Gerichtshöfe, die sogenannten Liebeshöfe, wo auch vornehme Frauen Richter waren.¹⁾

Adam de le Hale richtete seine Streitfragen fast alle an seinen Kollegen Jehan Bretel. Einige besonders interessante Themen sind folgende:

»Was muss ein Liebender mehr fürchten, seine Bitte um Erhörung von der Dame seines Herzens abgewiesen zu sehen, oder durch die Erfüllung seines Wunsches deren Liebe zu verlieren?«

»Wer muss seiner Dame mehr gefallen, wer seine Liebe kühn aller Welt zu erkennen giebt, oder wer sich eher töten lassen würde, als seine Leidenschaft zu verraten?«

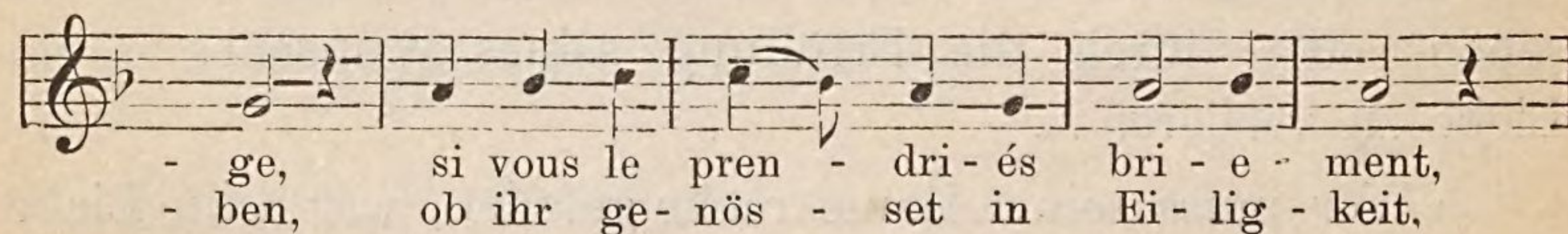
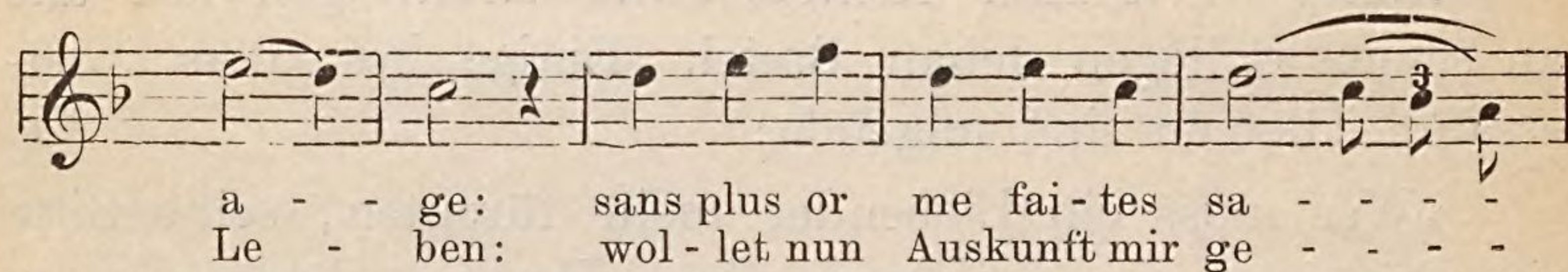
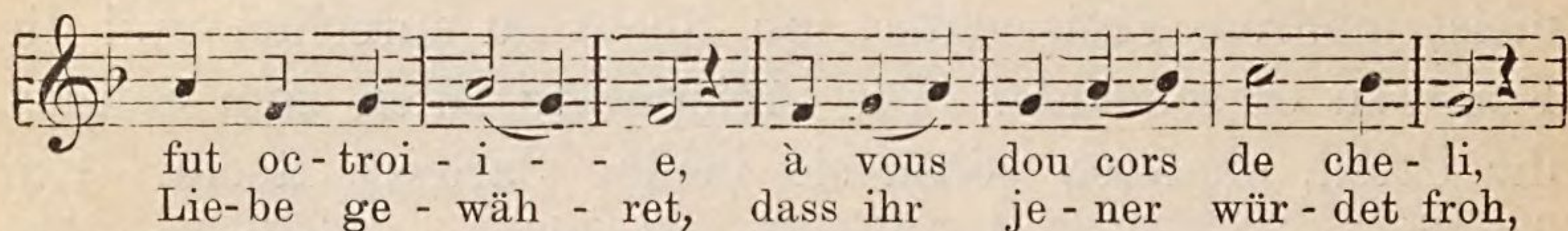
»Wer ist zufriedener, der befriedigte Liebhaber, oder der platonische?«

»Der weise Aristoteles liess sich wie ein Pferd satteln und reiten von seiner Freundin, die ihm nachher nicht Wort hielt; würdet Ihr Euch von der Dame Eures Herzens

¹⁾ Ein Anklang an derartige Partures findet sich in Richard Wagners Oper »Tanhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg«, wo den wettstreitenden Sängern die Ergründung von der Liebe reinstem Wesen zur Aufgabe gemacht wird.

ebenso aufputzen und gebrauchen lassen, wenn sie ihr Versprechen hielte?«

Hier folgt das erste der Jeux-partis, das von der Frage handelt: »Wenn Euch Eure Freundin nur 10 Mal im Leben ihre Gunst bezeugte, würdet Ihr schnell hintereinander Euer Glück geniessen, oder es auf lange Zeit verteilen?«



»Herr Johann,¹⁾ wohl kann ich hier das beste Teil ersehen. Man muss den für benachteiligt halten, der weiter hungert, anstatt das bereit Liegende zu essen. Man kann seinen Vorteil nicht zu eilig wahrnehmen, darum ist der thöricht, welcher wartet!«

¹⁾ Der Trouvère Jehan Bretel ist gemeint.

»Adam, eilen hat mehr geschadet, als viel Vertrauen haben. Die, welche Liebe gefühlt haben, werden Eure Antwort als Thorheit und Verleumdung auslegen. Der thut besser in der Liebe, wer lange Vergnügen genießt, als wer es bald verschwendet!«

»Herr, Ihr seid wohl glaubhaft, doch traue ich wenig auf Euer Gefühl, wenn ich Euch mir entgegentreten sehe. Mit der Maus spielt die Katze so lange, bis sie das Nachsehen hat. Bald nehmen beruhigt; denn wenn man allzu lange zögert, kommt man oft zu Schaden!«

»Adam, die werden verspottet, die, wenn sie ihre Ernte eingebracht, sie bald vergeuden, so dass ihr Haus nichts davon hat zur Winterszeit. Besser ist's, das Pfand bewahren, von dem man Geld erwartet, als es thöricht weggeben!«

»Herr, niemals, scheint mir, zögert man, den Wein zu trinken, der einmal aus dem Fasse gezogen ist, denn dann bleibt er nicht lange mehr schmackhaft. Soviel verstehe ich wohl vom Trinken, schnell geniessen ist Brauch; jeder sucht ihn (den Wein) bald zu bekommen; und wer ihn zuerst bekommt, bereut es nicht.«

»Herr Audefroï,¹⁾ der ist in Unruhe, der seine Bezahlung weg hat, und leidet grosse Beschwer; derjenige lebt fröhlich, der seine Bezahlung noch erwartet!«

»Dragon,¹⁾ insofern thun die thöricht, welche warten, da ich weiss, dass man das heisse Eisen schmieden muss, wenn noch die Flammen sprühen!«

Die Composition der Jeux-partis zeigt zwar keinen auffälligen Unterschied von derjenigen der Chansons hinsichtlich der Tonalität, des Rhythmus und der musikalischen Phrasierung, doch erscheinen sie, vielleicht weil in ihnen das lyrische Element mehr zurücktritt und infolge dessen nicht soviel Sorgfalt auf »kunstvolle« Composition verwendet wurde, noch einfacher und natürlicher, als die Chansons,

¹⁾ Die beiden Kampfrichter, die hier jedem der beiden Streitenden Recht geben.

besonders wenn man die Takte, die eine Viertel- und eine halbe Note enthalten,¹⁾ »auf italienische Weise« singt (nach einer gegen Ende des XIII. Jahrhunderts gebräuchlichen Bezeichnung). Diese Art zu singen bestand darin, dass man die erste Silbe hervorhob und aushielt, die zweite hingegen kurz und unbetont angab. Dies war dem Geschmack der damaligen Zeit entgegengesetzt, der an Stelle der trochäischen Messung die jambische vorzog. Freilich hat diese letztere für das moderne Ohr etwas Ungewohntes, Abgerissenes, und es ist auch nicht unmöglich, dass man mitunter auf die italienische Art gesungen hat; indes darf man diese nicht allgemein anwenden, will man nicht den eigentümlichen Charakter mancher altfranzösischen Melodien verwischen. Wir werden dieser besonderen Art der Betonung in den Melodien von »Robin und Marion« noch öfter begegnen.

Während die Musik in den Jeux-partis und Chansons verhältnismässig einfach war und sich dem instinktiv richtig empfindenden Gefühl des Volkes näherte, waren die Rondeaux und Motets für diejenigen geschrieben, die sich auf ihre musikalische Bildung steiften. Man betrachtete damals die Oktave, Quinte und Quarte als Konsonanz, und da man hierin den Spuren der Griechen zu folgen glaubte, so verrannte man sich vollständig in diese Richtung, um die vermeintlichen Kunstprinzipien des Altertums aufrecht zu erhalten. Durch diese Ansicht, die sich wie ein Erbübel durch viele Jahrhunderte fortpflanzte, wurde die musikalische Kunst lange Zeit in ihrer Entwicklung gehemmt. In den Rondeaux Adams sieht man bei den Wort- und Versabschnitten Quinten, Quarten und Oktaven, aber bei ihm finden sich viel häufiger Terzen und Sexten, als in den Werken zeitgenössischer Musiker.

Auch andere Trouvères haben harmonisch geschrieben, Moniot d'Arras, Thomas Herrier, Gillon

¹⁾ Siehe in dem angeführten J.-p. den vorletzten Takt. In anderen J.-p. finden sich solche Rhythmen häufiger.

Ferraut u. a., aber ihre Compositionen sind viel ungeschickter als diejenigen Adam de le Hales. Dieser hatte sich vielleicht seine verhältnismässige Ueberlegenheit durch ernste musikalische Studien im Kloster Vaucelles erworben.

Sehen wir uns nunmehr die Formen der mehrstimmigen Musik Adam de le Hales näher an. Die Rondeaux, die zu damaliger Zeit neben den Chansons sich grosser Beliebtheit in musikalischen Kreisen erfreuten, waren kleinere Gedichte, bei denen die ersten Verse am Schluss wiederkehrten. Sie waren meist dreistimmig als Déchant komponiert. Zur harmonischen Unterlage, gegen welche die anderen Stimmen kontrapunktierten, hatten sie eine vom Komponisten frei erfundene Melodie, zuweilen auch ein Volkslied. Alle drei Stimmen sangen dieselben Worte. Ich setze als Beispiel das Rondeau: »Je muir, je muir d'amourete, las aimi« hierher.

Je muir, je muir d'a-mou-re-te, las ai-mi!
Ach, mein Freund, ich ster-be, ster-be lie-bes-krank,

Par dé-fau-te d'a-mi-e-te de mer-chi.
Da ich nimmer - mehr er-wer-be Liebchens Dank.

Am deutlichsten zeigt sich, wie sehr Adam de le Hale als Kontrapunktiker noch in den Banden einer in den Kinderschuhen steckenden Harmonik befangen war, in seinen Motets. (Ich behalte absichtlich diese Form des Namens bei, um jene eigenartige altertümliche Kunstform von der modernen Motette zu unterscheiden.) Das Wort Motetus wurde durch den berühmten englischen Theoretiker Walther Odington, der gegen Ende des XII. Jahrhunderts schrieb und als Mönch im Kloster von Evesham in der Grafschaft Worcester lebte, als *motus brevis cantilenae* definiert (Gerbert script. eccl. X. p. 246) und bezeichnete zunächst die Stimme über dem Tenor, die gewissermassen zu dieser langsam und gemessen fortschreitenden Grundmelodie schnellere, bewegtere Variationen oder Phantasieen bilden sollte. Diese zweite Stimme wurde Motetus genannt; kam noch eine dritte oder vierte Stimme hinzu, so nannte man diese Triplum und Quadruplum. Eine bestimmte Form war den Motets nicht vorgeschrieben, die Länge desselben vielmehr dem Ermessen des Komponisten anheimgestellt. Als harmonische Grundlage oder Tenor dient fast immer ein Fragment aus einem lateinischen kirchlichen Text, das man als bekannt voraussetzte, weshalb für diese Stimme nur der Anfang des betreffenden lateinischen Textes unter die Noten gesetzt wurde. Reichte der Tenor bezüglich der Länge nicht aus, so wurde er so oft, als es erforderlich war, wiederholt. Mit diesem Tenor fügte man dann die anderen Stimmen so zusammen, dass sich an den hauptsächlich betonten Stellen und den Schlüssen reine Konsonanzen ergaben. — Hier ist das Wort »komponieren« in seinem ursprünglichen Sinne genommen. — Die Stimmen, die durch das Band einer barbarischen Harmonie an den Tenor geknüpft wurden, hatten hinsichtlich des Textsinnes mit jenem nicht das Geringste gemein, vielmehr waren es belebtere weltliche Lieder, fast immer französisch, deren Inhalt mit dem ernsten kirchlichen Tenor einen wunderlichen Kontrast bildete von unwillkürlich komischer Wirkung, die vielleicht mitunter beabsichtigt war. Es erscheint seltsam,

verschiedenartige Verse zu gleicher Zeit singen zu lassen, da das menschliche Ohr zwar die musikalische Harmonie der gleichzeitigen Töne auffassen kann, dem verschiedenen Gedankengang mehrerer inhaltlich gar nicht zu einander passender Texte unmöglich zu folgen vermag. [Man findet eine Analogie zu diesen Motets in den Terzetten und Quartetten neuerer Opern, wo auch die verschiedensten Texte nebeneinander gesungen wurden, die nur durch die Harmonie und gemeinsame Endreime zusammen gehalten sind. Und wie sich heutzutage, vorzüglich durch den Einfluss Richard Wagners, eine kritische Reaktion gegen diese Art der Komposition geltend macht, so geschah es auch in der damaligen Zeit: im XV. Jahrhundert verschwanden diese Motets vollständig.] Die Motets Adam de le Hale's sind komponiert nach den Frankonischen Kunstprinzipien und haben Stücke eines Cantus firmus als harmonische Unterlage, die bei den Harmonisten dieser Epoche besonders beliebt waren und sich auch bei anderen finden. Ich füge hier als Beispiel den ersten Motet bei; die Stimmen über dem Tenor ist ein Chanson über die Falschheit der Frauen, die oberste ist der erste Vers von dem Abschiedsliede, das Adam dichtete, als er mit seinem Vater Arras verliess und nach Douai flüchtete.

A Dieu co - mand a - mou -

Adan, se sont lo - é d'amours; mais je m'en dois

Su - per te (etc.)

- re - - tes; car je m'en vois dou-

plusque nul bla-mer, conques à nul jour ne poi

lant por les dou-che - tes, Fors dou

loyau-té trou - ver Je cui-dai au pre-mier a - voir a-

douc pays d'Ar-tois, chi est si mus et des-

- mi - e par loiaument ou - vrer, maisg'i pu-es-se

trois; pour che que li bour-geois

loiaument ba - er, car quant je miex ai-mai, plus me con-

ont es - té si fourme - nés, qu'il ne quert drois
vient maus en - du - rer. Nonques ce - le que j'a - moi - e

ni lois. Gros tour-nois ont a-
ne mi veut mon-trer San-lant où je me dus - se con-

nu - - lé con - tes et rois, ju - sti - ches et pré-
-for - ter ni mer - chi es - pé - rer. Tout ades m'es-

lans tant de fois, que main-te be - le com-
toit pei - ne à moi es - quie - ver. Trop mi don - na

pai - - gne dont Ar - ras me - hai - gne
à pen-ser ains que je le pusse ou - vli - er.

lais - sent a - mis et mai - sons et har -
Or voi je bien sans dou-ter que loi-aus hom et per -

nois et fui - ent chà
du qui veut a - - mer; mais nus che m'est

deux chà trois sous - pi - rant en
vis ne s'en doit mer - ler lorsqu'il qui bé-



I.

»Gott befehle ich meine Lieben, denn ich gehe fort, schmerzerfüllt um die Teuren, weit aus dem teuren Lande Artois, das tot und öde ist, weil die Bürger so geplagt sind, dass er nicht Recht begehrt noch Gesetz. Grosse Turniere haben Grafen vernichtet, und Könige, Richter und Prälaten, so dass viele gute Gesellschaft, um die Arras trauert, Freunde verlassen und Haus und Habe, und fliehen zu zweien und zu dreien, seufzend auf fremder Erde.«

II.

»Adam, man hat die Liebe gerühmt, aber ich muss mich darüber mehr als irgend wer beschweren; denn niemals konnte ich da Redlichkeit finden. Ich glaubte zuerst eine Freundin zu haben, die ich mit redlicher Liebe gewinnen könnte; aber da könnte ich lange mich mühen, denn je mehr ich liebe, um so mehr Unglück muss ich ertragen. Niemals will sie, die ich liebe, mich sehen lassen, wo ich mich trösten könnte, oder Lohn erhoffen. So war es mir nun schwer, zu entsagen; zuviel gab sie mir zu denken, als dass ich sie vergessen könnte. Nun sehe ich zweifellos, dass ein redlicher Mann verloren ist, der lieben will. Niemand, scheint mir, kann darüber streiten, ausser wer sich des Truges zu bedienen gedenkt.«

Hier gleich eine Bemerkung über die Notation Adams. Die Musik der Rondeaus, der Motets und der Melodien zu »Robin und Marion« ist notiert nach den Vorschriften Frankos. Dagegen herrscht in der Notation der Musik des Jeu Adam

noch grosse Unsicherheit, so dass es schwer ist, davon ein klares Bild zu erhalten.

Dieses Spiel, li Jus Adan, auch de la Feuillie oder Jeu de Mariage genannt, gehört unstreitig zu den eigenartigsten Erzeugnissen der altfranzösischen Litteratur. Gleichzeitig giebt es ein ungemein anschauliches Bild von dem Leben und Treiben im nördlichen Frankreich zur damaligen Zeit. Es ist eine Sittenkomödie, die der Dichter benutzt, um in humoristischer Weise seinen Mitbürgern einen Spiegel vorzuhalten.¹⁾ Wahrscheinlich wurde es von litterarisch gebildeten Bürgern von Arras, jungen Geistlichen etc., kurz den Mitgliedern des Puy von Arras vor den Thoren der Stadt im Freien an einem geeigneten Platz unter schattigen Bäumen aufgeführt. Darauf lässt auch der Name Jeu de la Feuillie schliessen; es war ein Maifestspiel. Der Dichter spielt in diesem Jus Adam die Hauptrolle, sein Vater und seine Freunde treten gleichfalls auf, dazwischen spielt eine reizende Episode aus der Feenwelt hinein. Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender:

Der junge Adam will sich nach Paris begeben, um dort seine Studien fortzusetzen, sein neuvermähltes Weib Maroie, deren er nach kurzer Ehe überdrüssig geworden, will er bei seinem Vater zurücklassen. Er schildert seinen Freunden, wie reizend ihm seine junge Frau vor der Hochzeit erschienen sei, aber nun finde er sie abstossend und hässlich. Adams Vater, Meister Heinrich de le Hale, will aber seinem Sohne kein Geld zu der Reise geben, da er alt und kränklich sei. Ein anwesender Arzt untersucht ihn und findet, dass er an einem weitverbreiteten Uebel, dem Geiz leide.

Nun tritt ein Mönch auf aus dem Kloster von Haspres mit Reliquien des heiligen Acharius, die Verrückte heilen

¹⁾ Das Jeu Adam als Liederspiel zu bezeichnen, wie es Fink, Ambros und Kiesewetter thun, ist unzutreffend, da sich in dem ganzen Stück nur eine gesungene Zeile (beim Aufbruch der Feen) und die erste Zeile eines Chanson de Geste von der »Aya von Avignon« findet.

sollen. Es werden mehrere Bürger als heilungsbedürftig hingestellt; auch kommt ein Mann aus dem Volke mit seinem Sohne, einem jungen Burschen, der schreit und tobt, sich in allerlei Invektiven ergeht und schliesslich auf das neuerlassene Bigamiegesetz des Pabstes Alexander IV. schimpft. (Durch dieses Gesetz wurden Geistliche, die eine Witwe oder eine Gefallene geheiratet hatten, wegen Bigamie von ihrer öffentlichen Wirksamkeit ausgeschlossen und gingen ihrer Vorrechte als Geistliche verlustig.) Der Mönch wird wütend, weil der Verrückte, an dem sich die Ohnmacht des heil. Acharius erweist, ihm sein ganzes Geschäft verdürbe, und er treibt ihn fort. Doch es naht die Stunde, da die Feen zu erscheinen pflegen, und man trifft Anstalten, sie würdig zu empfangen. Adam und sein Freund Riquier decken ihnen den Tisch. Die drei Feen, Morgue, Arsile und Maglore¹⁾ erscheinen; zu ihnen tritt Croquesot, ein Bote des Feenkönigs Hellequin und wirbt für seinen Herrn um die Hand der Fee Morgue, die diese ihm, nachdem sie sich von einem früheren Freier losgesagt, auch gewährt. Die beiden ersten Feen wünschen Adam und Riquier Gutes, aber die dritte, da man ihr ein Messer hinzulegen vergessen, wünscht Adam, dass er nicht nach Paris komme, und bei seiner Frau bleiben müsse. Nachdem die Feen noch an der Erscheinung einer Fortuna mit dem Glücksrad die Tücke des Schicksals dargethan (wahrscheinlich ist diese Stelle gegen Emporkömmlinge in der Stadt und unwürdige Günstlinge des Grafen von Artois gerichtet), brechen sie auf, da der Morgen graut. Der Mönch und die anderen alle gehen ins Wirtshaus; es wird gespielt und gezecht, der Arzt predigt gegen das wüste Treiben, macht aber schliesslich selber mit. Der Mönch, der inzwischen eingenickt war, soll die ganze Zeche bezahlen; wie er sich weigert, nimmt der Wirt seinen Reliquienkasten zum Pfande und predigt nun seinerseits die wunderbaren Heilungen, die der heilige Acharius bewirke. Da erscheint der verrückte Bursche wieder und widerlegt

¹⁾ Letztere bei Ambros irrtümlich »Maglione« genannt.

durch sein Benehmen die Anpreisungen des Wirts, denn der heilige Acharius vermag ihn nicht zu heilen. Da bezahlt der Mönch schliesslich, erhält seinen Reliquienkasten und geht erbost ab, da er nirgends mehr Geschäfte mache und nur noch die Kinder ihm nachliefen.

Dieses Maifestspiel gab dem Dichter natürlich viel Gelegenheit zur Satire gegen Einzelne, sowie gegen ganze Stände, zu Angriffen gegen Erlasse und Verordnungen, zur Verspottung von Gebräuchen und Unsitten. Es erinnert durch die Freiheit der Angriffe und die Hineinziehung des Phantastischen, durch seinen ganzen Ton an die satirische Komödie des Aristophanes.¹⁾

Ich gehe nun zu Adam de le Hales bedeutendstem Werke, dem Spiel von »Robin und Marion« (li Gieus de Robin et de Marion) über. Bevor ich es aber in deutscher Uebersetzung und Uebertragung in moderne Notation folgen lasse, will ich noch kurz der Handschriften Erwähnung thun, in denen dieses Spiel uns überliefert ist.

1) Die Handschrift aus der Bibliothek des Herzogs von la Vallière Nr. 2736. Sie ist die wichtigste; sie enthält sämtliche Werke Adam de le Hales und noch 33 andere Werke von verschiedenen Trouvères derselben Zeit. Sie ist in sogenannten Formbuchstaben auf Velinpapier niedergeschrieben, mit 2 Reihen Text auf jeder Seite und vielen Miniaturen verziert. In der Bibliothèque Nationale zu Paris ist sie den Manuscrits Français eingereiht und führt die Nr. 25566. In dieser Handschrift, die vom Ende des XIII. Jahrhunderts zu sein scheint, ist das Spiel von »Robin und Marion« folgendermassen überschrieben:

¹⁾ In der modernen dramatischen Kunst ist schwer etwas Analoges zu finden, man müsste denn Mozarts »Schauspieldirektor« nehmen, wo auch der Komponist in seinem eigenen Werke handelnd auftritt und manches ergötzliche Streiflicht auf des Komponisten eigenes Ergehen und die mancherlei Misere im Leben der Künstler fällt.

Chi commenche

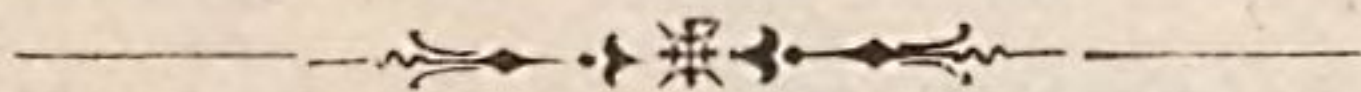
Li Gieus de Robin et de Marion c' Adans fist.¹⁾

2) Die Handschrift der Bibliothèque Méjanès Nr. 572 in Aix-en-Provence. Sie enthält nur das Spiel von »Robin und Marion« unter dem Titel: Mariage de Robin et de Marote; sie ist auf Velinpapier geschrieben, eine Reihe Text auf jeder Seite und mit 126 grösseren Miniaturbildern ausgeschmückt, die Szenen aus dem Werke darstellen. Diese Handschrift, die wahrscheinlich aus dem XV. Jahrhundert stammt, zeigt beträchtliche Verschiedenheiten gegen die Handschrift de la Vallière, hauptsächlich in der Orthographie, aber auch hinsichtlich des Textes und der Musik.

3) Manuscrit Nr. 1569 (früher 7604) du Fonds français, Bibliothèque Nationale de Paris. Diese Handschrift enthält mancherlei aus der altfranzösischen Litteratur; dem Spiele voraufgeht der berühmte Roman de la Rose; von Seite 140 bis 144 steht das Spiel von »Robin und Marion« unter dem Titel: Li jeus du bergier et de la bergiere.²⁾ (Le Grand d'Aussy hat in seinen Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle diese Handschrift seiner Inhaltsangabe des Spiels zu Grunde gelegt.) In dieser Handschrift, die der ersten ziemlich ähnlich ist und viel älter als die vorhergehende zu sein scheint, sind keine Noten angegeben, sondern an den betreffenden Stellen ist nur ein leerer Zwischenraum im Text gelassen.

¹⁾ Dadurch wird A. d. l. Hale als Autor des Stückes erwiesen. Roquefort (De l'Etat de la poésie française dans les XII^e et XIII^e siècles 1815) kennt Adam nicht und schreibt Robin und Marion sowie das Jeu Adam dem Jehan Bodel aus Arras zu; ihm folgt darin Schack (Geschichte der dramat. Litteratur und Kunst in Spanien).

²⁾ Douhet (im Dictionnaire des Mystères) spricht von dem Jeu du bergier et de la bergière als einem besonderen Stück von A. d. l. Hale, obwohl er später das Jeu de Robin et de Marion abdruckt. Die Identität beider Stücke ist ihm entgangen.



Hier beginnt
das Spiel von Robin und Marion,
das Adam verfasst hat,
oder
das Spiel vom Schäfer und der Schäferin.

Personen des Spiels:

Robin.

Marion oder Marote.

Der Ritter (Aubert).

Gautier (der Starrkopf). ¹⁾

Baudon. ²⁾

Peronelle oder Perrette.

Huart.

Warnier.

Guiot.

Rogaut.

Marion (singt).

Robin liebt mich, ich bin sein;

Robin hat um mich geworben, ihm werd' ich angehören.

Robin kaufte mir ein Scharlachröckchen, fein und gut, Mieder und Gürtel; a lör i wa! ³⁾

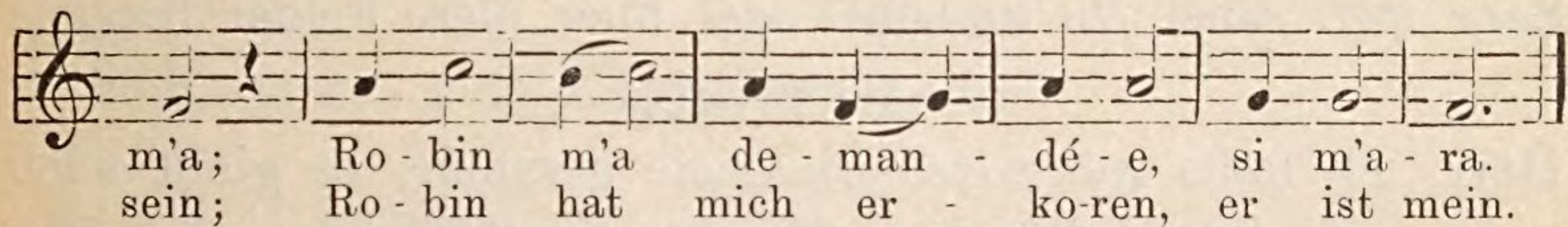
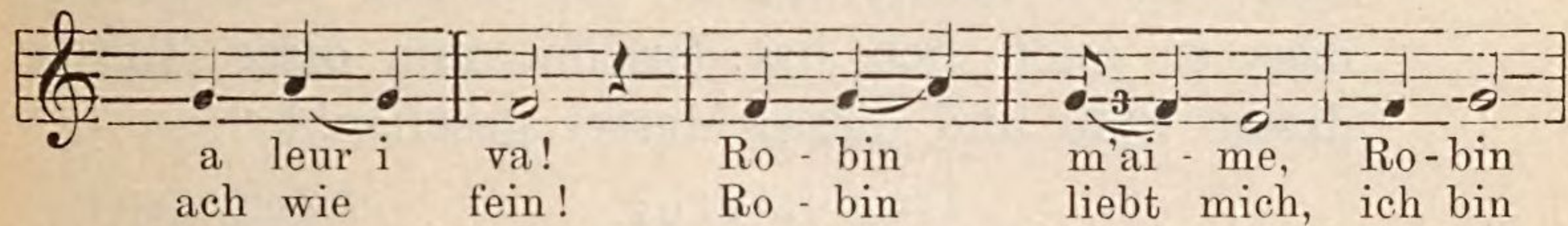
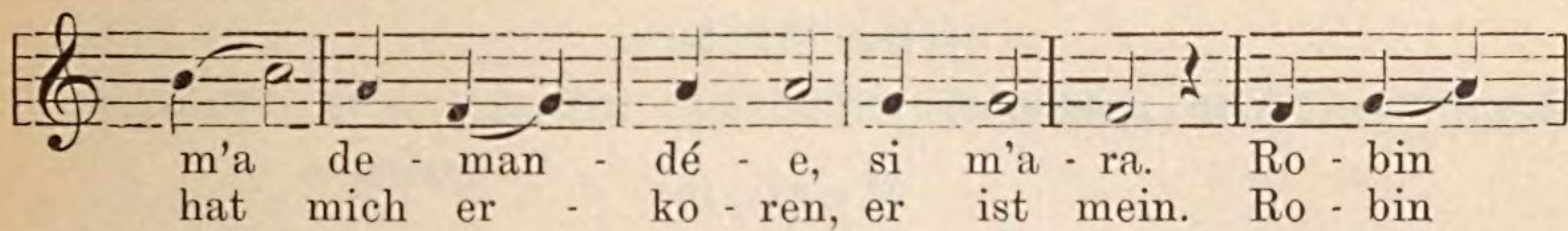
Robin liebt mich, ich bin sein;

Robin hat um mich geworben, ihm werd' ich angehören. —

¹⁾ Gautier (auch Wautier geschrieben) wird von Lütkemeyer (in der Übersetzung der Fabliaux ou contes des Le Grand d'Aussy) mit „Gottfried“, bei Klein (Geschichte des Dramas) mit „Gabriel“ verdeutscht, während der Name doch dem deutschen „Walther“ entspricht.

²⁾ Baudon wird bei einem Spiel der Hirten zum „König“ gemacht; eine Zeitlang ist seine Rolle von da ab mit li Rois überschrieben; Monmerqué & Michel, sowie Douhet und Ambros führen li Rois irrtümlich als besondere Person auf.

³⁾ A leur i va! Interjektion; später findet sich deure leure va.



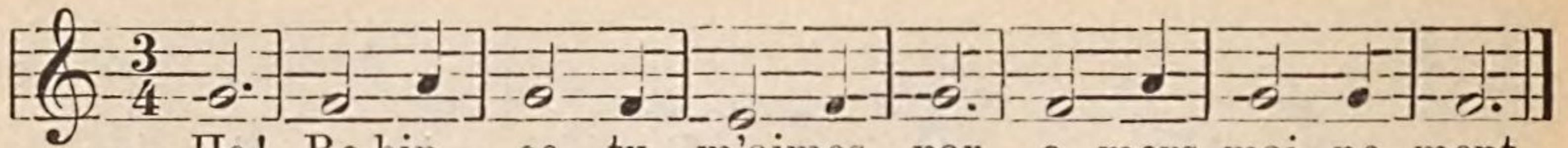
Der Ritter (singt).

Ich zog mich vom Turnier zurück, da fand ich die reizende
Marion allein.



Marion (singt).

Ach! Robin, wenn Du mich lieb hast, bringe mich fort
aus Liebe.



He! Ro-bin, se tu m'aimes, par a-mors mai-ne-ment.
Wenn du mich lieb hast, Ro-bin, bring mich in Si-cher-heit.

Der Ritter.

Schäferin, Gott grüsse Euch!

Marion.

Gott behüte Euch, Herr!

Der Ritter.

Aus Liebe, süsse Maid, saget mir jetzt, warum ihr diesen
Sang so gern singt und so oft: „Ach! Robin, wenn
Du mich lieb hast, bringe mich fort aus Liebe!“

Marion.

Lieber Herr, aus gutem Grunde: ich liebe meinen Robin
sehr und er mich; und er hat es mir wohl gezeigt,
dass er mich lieb hat: er hat mir diese Tasche,
diesen Stab und dieses Messer geschenkt.

Der Ritter.

Sage mir, sahst Du keinen Vogel über diese Felder fliegen?

Marion.

Herr, ich habe wer weiss wie viele gesehen; es giebt auch
in diesen Büschen Stieglitze und Finken, die sehr
lustig singen.

Der Ritter.

Gott steh' mir bei, reizende Schöne, darnach frag' ich gar
nicht; sondern sahst Du hier vorn, nach diesem
Flusse zu, einen grauen Schreier? ¹⁾

Marion.

Ein Tier, das Jah schreit; davon sah ich gestern drei auf
diesem Wege, alle beladen, zur Mühle gehen: ist's
das, wonach Ihr mich fragt?

Der Ritter.

Da bin ich schön weitergekommen! Sage mir, sahst Du
keinen Reiher?

¹⁾ Wortspiel zwischen ane Ente und âne Esel. Marion versteht
den Ritter aus Schelmerei absichtlich falsch.

Marion.

Reiher? Herr, meiner Treu! Nein, ich sah keinen seit der Fastenzeit, wo ich davon essen sah bei Frau Emma, meiner Grossmutter, der diese Schafe gehören.

Der Ritter.

Meiner Treu, ich bin sprachlos, niemals bin ich so genarrt worden.

Marion.

Herr, aufrichtig! Was ist das für ein Tier da auf Eurer Hand?

Der Ritter.

Das ist ein Falke.

Marion.

Frisst der Brod?

Der Ritter.

Nein, aber gutes Fleisch.

Marion.

Dies Tier?

Der Ritter.

Sieh, er hat eine Kappe von Leder.

Marion.

Und wo wollt Ihr hin?

Der Ritter.

Zum Flusse.

Marion.

Robin ist nicht so, er ist viel lustiger, er bringt unser ganzes Städtchen in Bewegung, wenn er auf seinem Dudelsack spielt.

Der Ritter.

Saget nun, süsse Schäferin, würdet Ihr einen Ritter lieben?

Marion.

Lieber Herr, entfernt Euch. Ich weiss nicht, was Ritter sind; von allen Menschen auf der Welt könnte ich nur Robin lieben. Er kommt des Abends und des Morgens hierher zu mir, alle Tage und aus Gewohn-

heit; er bringt mir von seinem Käse mit: ich habe noch davon in meiner Brusttasche und ein grosses Stück Brod, das er mir zum Frühstück brachte.

Der Ritter.

Saget mir nun, holde Schäferin, würdet Ihr mit mir kommen, um Euch zu belustigen auf diesem schönen Zelter, am Walde entlang, in diesem Thal?

Marion.

Ach! Herr, bringet doch Euer Pferd weg, beinahe hätte es mich verletzt. Robin schlägt nicht, wenn ich hinter seinem Pfluge hergehe.

Der Ritter.

Marion, werdet mein Lieb, und thut, um was ich Euch bitte.

Marion.

Herr, gehet fort von mir; es ziemt Euch nicht, hier zu sein. Beinahe hätte Euer Pferd mich geschlagen. Wie heisst Ihr?

Der Ritter.

Aubert.

Marion (singt).

Verloren ist Eure Mühe, Herr Aubert, ich werde niemand anders als Robin lieben.

Vous per - dés Vos pei - ne Si - re Au - bert, ne j'a -
Ihr be - müht um - sonst Euch, Herr Au - bert, lie - ben

me - rai au - trui que - Ro - bert.
werd' ich nie - mand als Ro - bert.

Der Ritter.

Gar nicht?

Marion.

Nein, gar nicht, meiner Treu!

Der Ritter.

Würdet Ihr Euch zu erniedrigen denken mit mir? Ich bin ein Ritter und Ihr eine Schäferin, die Ihr so meine Liebe zurückweist!

Marion.

Nie werde ich Euch deshalb lieben.

(Singt.)

Schäferin bin ich, aber ich habe einen Freund, schön, schmuck und lustig.



Der Ritter.

Schäferin, gebe Gott Euch Freude dabei. Da es so ist, werde ich meines Weges gehen. Heute werde ich kein Wort mehr zu Euch sagen.

Marion (singt).

Träri, delürio, delürio, delüriele, ¹⁾

Träri, delürio, delürio, delüro!



Der Ritter (singt).

Heute Morgen ritt ich am Waldesrand. Ich fand eine reizende Schäferin, so schön sie kein König sah. —

¹⁾ Ich halte es für angebracht, diese charakteristischen Interjektionen, die wahrscheinlich Nachahmungen eines ländlichen Instruments, z. B. des Dudelsackes, sind, lieber beizubehalten, als sie durch ein nichts sagendes „Tralala“ wiederzugeben.

Träri, delürio, delürio, delüriele,
Träri, delürio, delürio, delüro!



Hui main je che - vau - choi - e lès
Heut früh kam ich beim Ja - gen dem

l'o - rie - re d'un bois; trou - vai gen - til
Rand des Wal - des nah, fand ei - ne hol-

bre - gie - re tant be - le ne vit roys.
de Hir - tin wie sie kein Kö - nig sah.

Trai - ri, de - lu - riau, de - lu - riau, de - lu - rot.
Trä - ri, de - lü - rio, de - lü - rio, de - lü - ro.

Marion.

He! Robin, döre löre wa, nun komm zu mir, löre löre wa;
lass uns lustig sein, du löre löre wa, du löre löre wa!



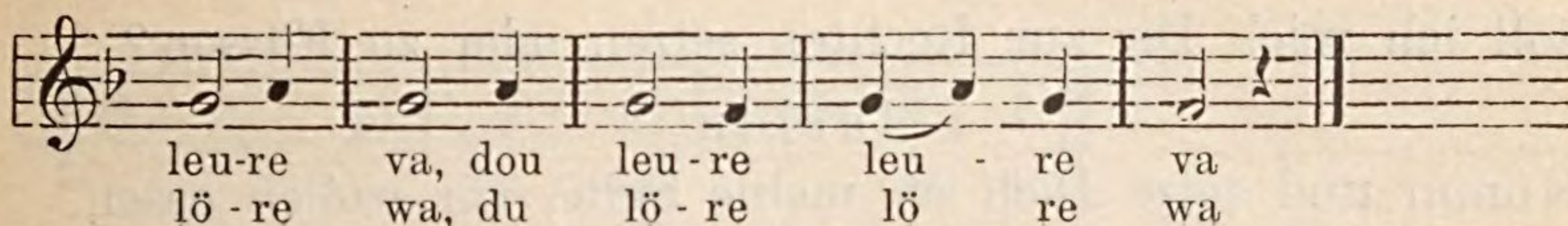
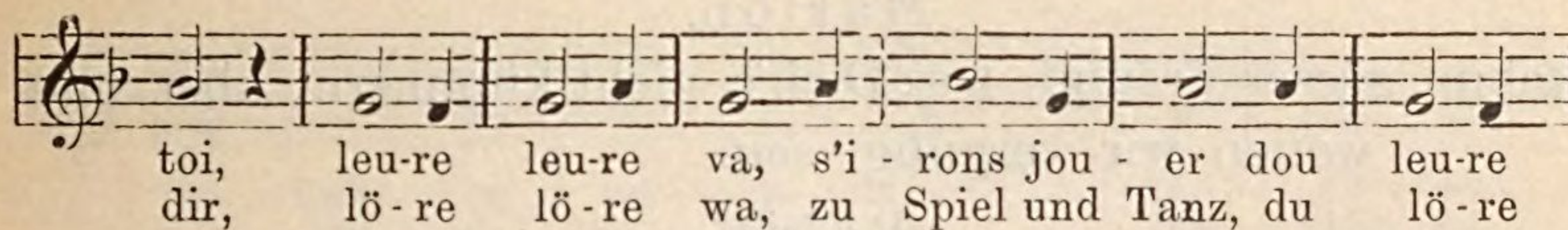
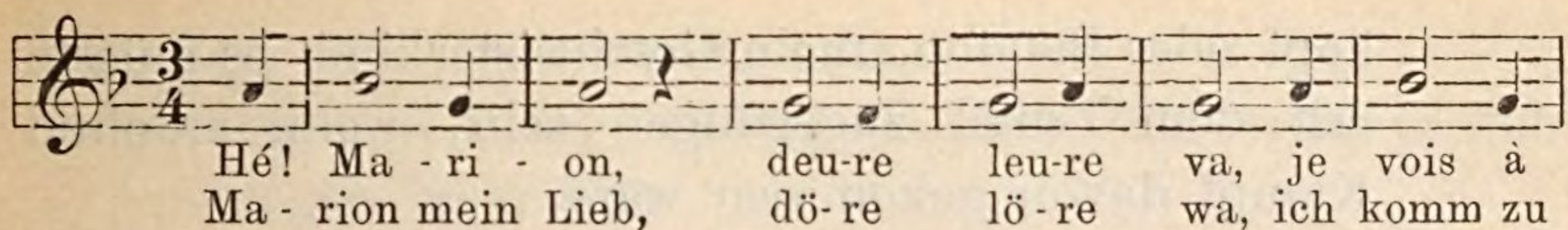
Hé! Ro-be-chon, deu-re leu-re va; car viens à
Ro-bin, mein Freund, dö-re lö-re wa; nun komm zu

moi, leu-re leu-re va; s'i - rons jou - er dou leu-re
mir, lö-re lö-re wa, zu Spiel und Tanz, du lö-re

leu-re va, dou leu-re leu - re va.
lö-re wa, du lö-re lö - re wa.

Robin.

He! Marion, döre löre wa, ich komm' zu Dir; löre löre wa;
lass uns lustig sein, du löre löre wa, du löre löre wa!



Marion.

Robin!

Robin.

Marion!

Marion.

Wo kommst Du her!

Robin.

Bei Gott dem Heiligen! Ich habe meinen Ueberrock abgelegt, weil mir kalt war, und habe einen Wollenrock umgenommen. Ich bringe Dir Aepfel, da!

Marion.

Robin, ich erkannte Dich wohl an Deinem Singen, als Du kamst, und Du, erkanntest Du mich nicht auch?

Robin.

Freilich, am Gesang und an den Schafen.

Marion.

Robin, Du weißt nicht, süßer Freund (und ich halte es nicht für schlimm), dass hier ein Mann zu Pferde herkam, mit einem Fausthandschuh angethan. Er trug einen Falken auf seiner Faust und bat mich inständig, ihn zu lieben; aber er erreichte wenig damit, denn ich werde Dir kein Unrecht thun.

Robin.

Marion, Du würdest mich getötet haben; aber wenn ich zu der Zeit gekommen wäre, ich oder Gautier der Starr-

kopf oder Baudon, mein Geschwisterkind, es müsste mit dem Teufel zugegangen sein, wenn er ohne Kampf davon gekommen wäre.

Marion.

Robin, süsser Freund, lass Dich's nicht kümmern; aber nun wollen wir vergnügt sein.

Robin.

Soll ich mich Dir zur Rechten setzen oder zu Füßen?

Marion.

Komm und setze Dich an meine Seite, wir wollen essen.

Robin.

Das ist mir recht, ich werde hier an Deiner Seite sein, aber ich habe Dir nichts mitgebracht, da habe ich sicher eine grosse Dummheit gemacht.

Marion.

Lass Dich's nicht kümmern, Robin; ich habe noch Käse in meiner Brusttasche, und ein grosses Stück Brod, und Aepfel, die Du mir gebracht hast.

Robin.

Gott, wie fett der Käse ist, iss, Schwesterchen.

Marion.

Und Du auch; und wenn Du trinken willst, sage es, hier ist Quellwasser in einem Topf.

Robin.

Gott! Wer jetzt von dem Schinken Deiner Grossmutter hätte! Der käme jetzt zu recht!

Marion.

Mein Robin, davon werden wir nichts kriegen, denn der ist zu hoch am Dach aufgehängt; nehmen wir, was wir haben: das ist genug für heute früh!

Robin.

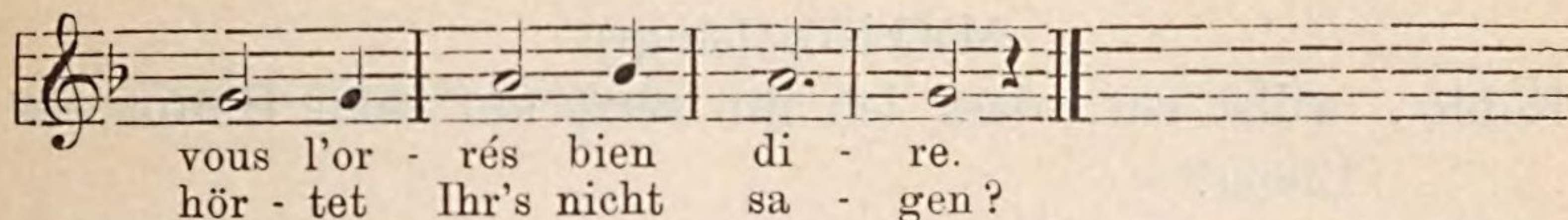
Gott! Mein Leib ist noch ganz aufgebläht von dem Kohl von früher!

Marion.

Sage mir, Robin, aufrichtig: Kohl hast Du? Gott segne Dich.

Robin.

Ihr werdet es wohl sagen hören, Schöne, Ihr werdet es wohl
sagen hören!



Marion.

Sage, Robin, willst Du noch mehr essen?

Robin.

Nein, wahrhaftig!

Marion.

Dann werde ich dieses Brod und diesen Käse in meine
Brusttasche zurückstecken, bis wir Hunger haben.

Robin.

Stecke es vielmehr in Deine Hirtentasche.

Marion.

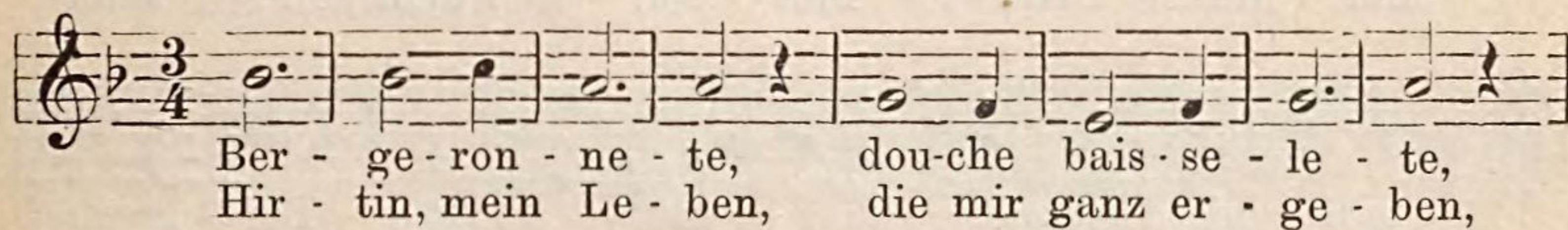
So, das ist besorgt; Robin, welch eine Mahlzeit. Bitte und
befiehl jetzt, ich will es thun.

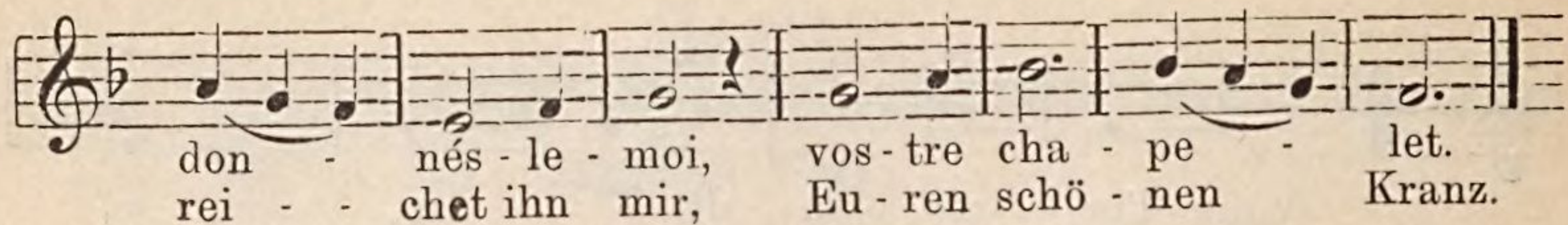
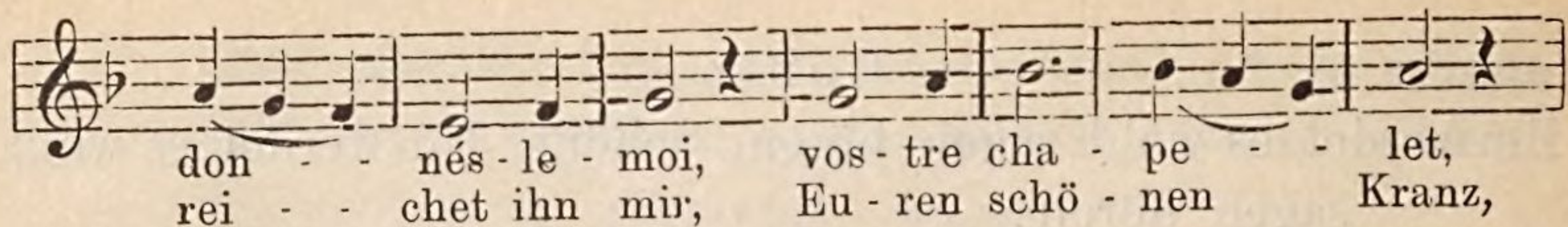
Robin.

Marion, ich werde zusehen, ob Du meine aufrichtige Freun-
din bist, da Du mich als Freund erfunden.

(singt).

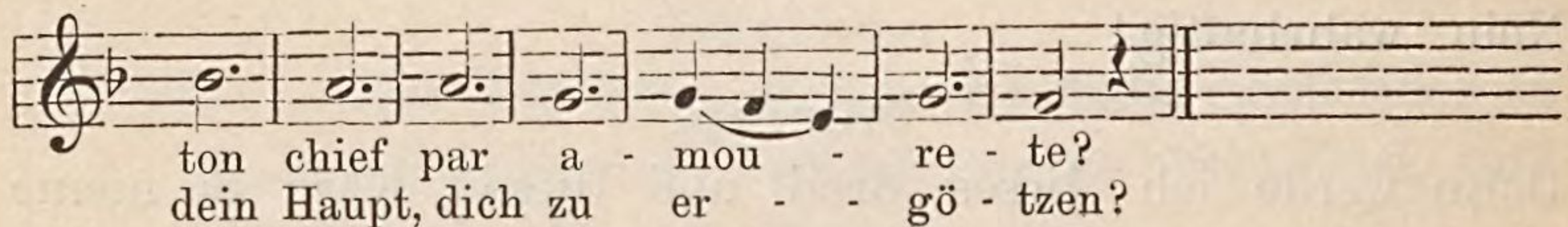
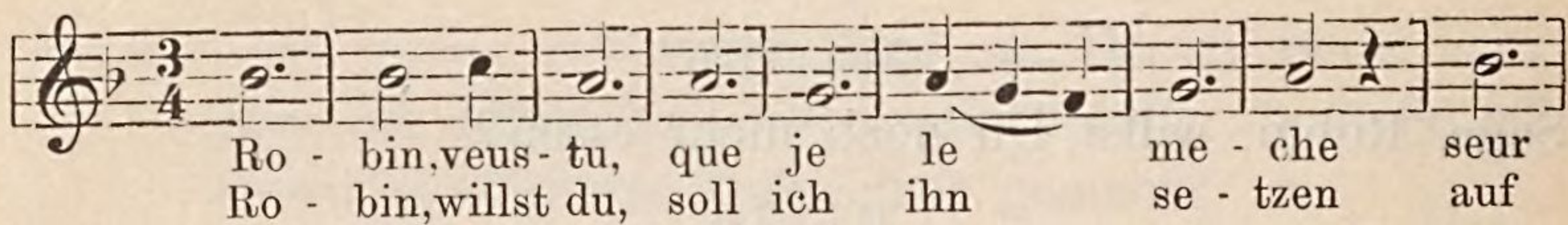
Schäferin, süßes Mägdelein, gebt ihn mir, Euren Kranz,
gebt ihn mir, Euren Kranz.





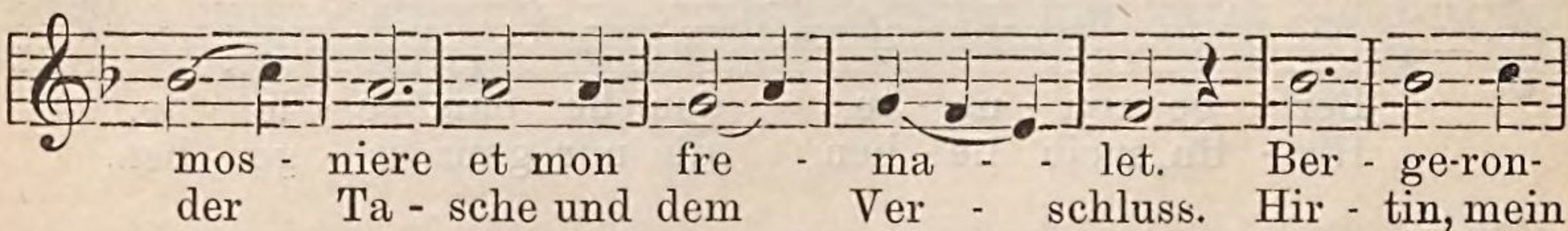
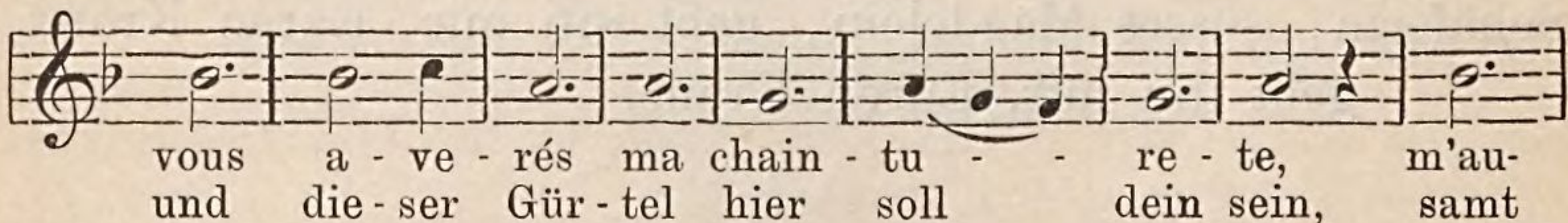
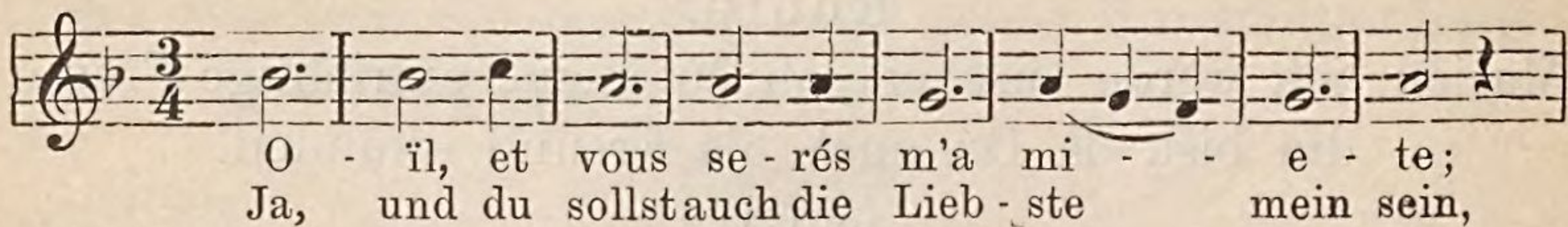
Marion (singt).

Robin, willst Du, dass ich ihn setze auf Dein Haupt aus Liebe?



Robin (singt).

Ja, und Ihr werdet mein Liebchen sein; Ihr werdet meinen Gürtel bekommen, meine Geldtasche und meine Schnalle (am Gürtel). Schäferin, süßes Mägdelein, gebt ihn mir, Euren Kranz.

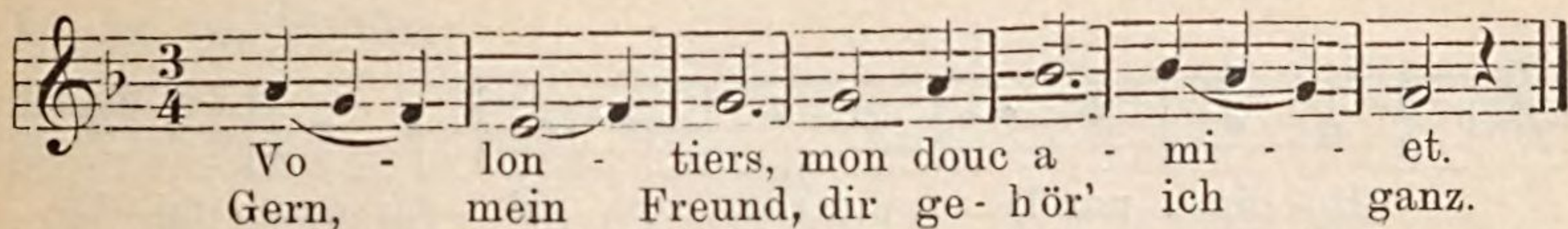




ne - te, dou-che bais - se - le - te, don - nés - le-
 Le - ben, die mir ganz er - ge - ben, rei - - chet ihn
 moi, vos-tre cha - pe - - let.
 mir, Eu-ren schö - nen Kranz.

Marion (singt).

Gern, mein süsser Freund.



Vo - lon - tiers, mon doux a - mi - - et.
 Gern, mein Freund, dir ge - hör' ich ganz.

Robin, wir wollen uns ein wenig belustigen.

Robin.

Willst Du Arm- oder Kopfspiel? Ich sage Dir, das ich alles
 zu machen verstehe. Hast Du nicht davon sagen
 hören?

Marion (singt).

Robin, bei der Seele Deines Vaters! Kannst Du wohl die
 Füße setzen?



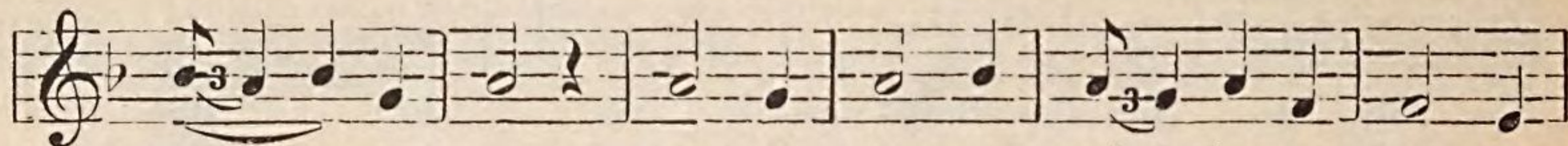
Robin, parl'a-me ten pe-re! Sés - tu bien a - ler du piet?
 Robin, bei des Va-ters Seele! Kannst du wohl die Füs - se dreh'n?

Robin (singt).

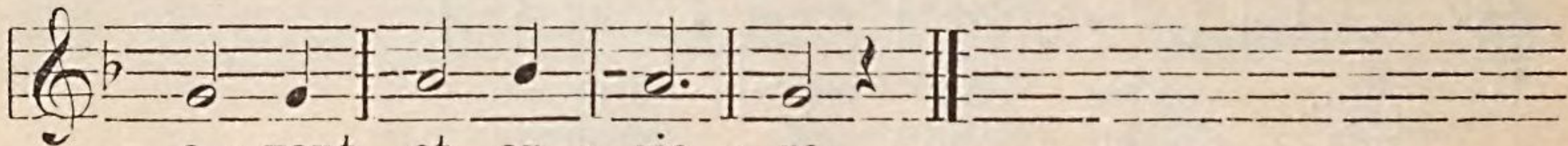
Ja, bei der Seele meiner Mutter! Sieh, wie gut mir das
 steht! Vorwärts und rückwärts, Schöne, vorwärts
 und rückwärts!



O - il, par l'a - me m'en me - re! res - gar - de come
 Ja, bei mei-ner Mut-ter See - le! Sieh nur, wie mir



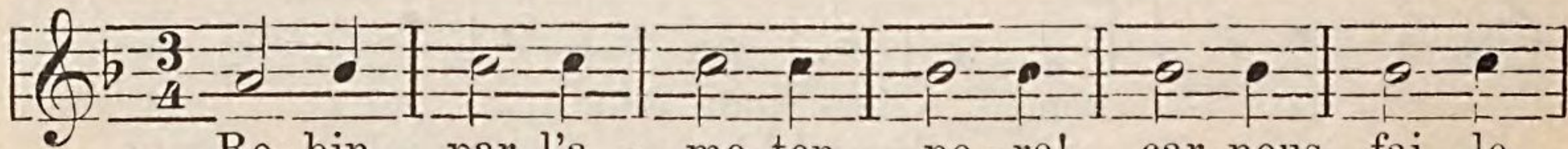
il me siet; a - vant et ar - rie - re, be - le,
das wird steh'n; vorwärts erst, dann rück - wärts, Schöne,



a - vant et ar - rie - re.
vorwärts erst, dann rück - wärts.

Marion (singt).

Robin, bei der Seele Deines Vaters! Mach uns jetzt die
Kopftour.



Ro - bin, par l'a - me ten pe - re! car nous fai le
Ro - bin, bei des Va - ters See - le, jetzt musst dei - nen



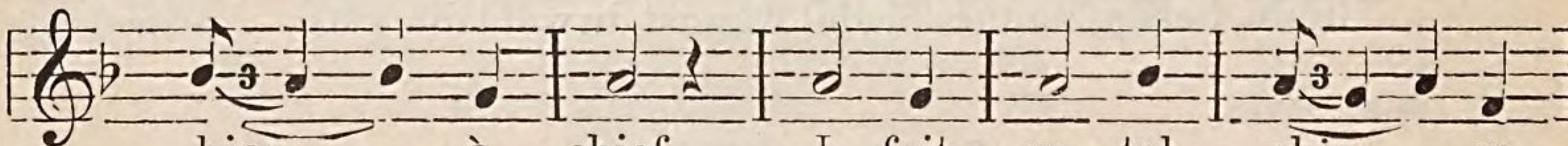
tour dou chief.
Kopf du drehn.

Robin (singt).

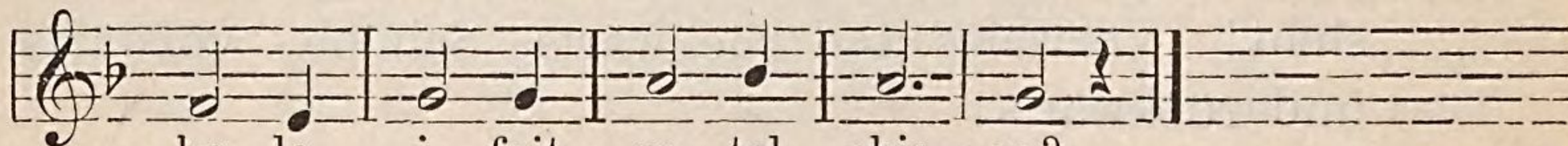
Ja, bei der Seele meiner Mutter, ich werde sehr gut zum
Ziele kommen. Macht man dabei solch Gesicht,
Schöne, macht man dabei solch Gesicht?



O - ïl, par l'a - me m'en me - re! d'en ven - rai mout
Ja, bei mei - ner Mut - ter See - le! das wird ganz vgr -



bien à chief. I fait - on tel chie - re,
treff - lich gehn. Macht ein solch Ge - sicht man,



be - le, i fait - on tel chie - re?
Schö - ne, macht ein solch Ge - sicht man?

Marion (singt).

Robin, bei der Seele Deines Vaters! Mach uns jetzt die
Armtour.

Ro-bin, par l'a - me ten pe - re! car nous fai le
 Ro-bin, bei des Va-tern See - le, jetzt musst du die

tour des bras.
 Ar - - me drehn.

Robin (singt).

Marion, bei der Seele meiner Mutter! Alles so, wie Du es
 willst:

Ist es so, Schöne,
 ist es so.

Ma-rot, par l'a - me men me - re! tout en - ci con
 Ma-rot, bei der Mut-ter See - le! Was du willst, das

tu vaur-ras. Est-chou la ma - nie - re,
 soll ge-schehn. Ist es so nicht rich - tig,

be - le, est-chou la ma - nie - re?
 Schöne, ist es so nicht rich - tig?

Marion.

Robin, kannst Du die Treske anführen?

Robin.

Ja; aber der Boden ist zu kühl, und meine Schuhe sind
 zerrissen.

Marion.

Wir sind sehr gut dazu angezogen, lass Dich's nicht küm-
 mern; jetzt thu' es mir zu Liebe.

Robin.

Warte, ich will die Trommel holen und den grossen Brumm-
 sack. Ich werde Baudon mitbringen, wenn ich ihn

finden kann, und Gautier. Auch werde ich sie nötig haben, wenn der Ritter zurückkommen sollte.

Marion.

Robin, komm' recht bald zurück; und wenn Du Peronnele findest, meine Gespielin, rufe sie: die Gesellschaft wird dann noch schöner werden; sie ist hinter jenen Gärten, wenn man zu Rogiers Mühle kommt. Nun spute Dich.

Robin.

Ich will mich aufschürzen, dann will ich tüchtig laufen.

Marion.

Geh' jetzt! --

Robin.

Gautier, Baudon, seid Ihr da, liebe Vettern? Öffnet mir gleich die Thür.

Gautier.

Sei willkommen, Robin! Warum bist Du so ausser Atem?

Robin.

Warum? Ach, ich bin so erschöpft, dass ich keinen Atem habe.

Gautier.

Sage, hat man Dich geschlagen?

Robin.

Nein, keineswegs.

Gautier.

Sage gleich, ob man Dir ein Unrecht gethan!

Robin.

Herr, höret ein wenig zu: ich bin hergekommen zu euch beiden, denn irgend so ein Landstreicher zu Pferde bat soeben Marion um Liebe; ich fürchte noch, dass er zurückkehrt.

Gautier.

Wenn er zurückkehrt, wird er es büssen.

Baudon.

Ja, wahrhaftig! Bei meinem Kopfe!

Robin.

Ihr werdet ein sehr schönes Vergnügen haben, lieber Herr, wenn Ihr hinkommt, denn Ihr und Huart werdet da sein, ebenso wie Peronnele: sind dann nicht Leute (genug) da? Und ihr werdet Weizenbrot bekommen, guten Käse und klares Quellwasser.

Baudon.

He, lieber Vetter, führe uns hin.

Robin.

Geht Ihr beide hier lang; ich werde Huart und Peronnele holen.

Baudon.

Geh' nur, geh'!

Gautier.

Und wir werden hingehen auf dem Wege nach dem Felsen zu, und ich werde meine grosse Mistgabel holen.

Baudon.

Und ich meinen grossen Dornenstock, der bei meiner Base Bourguet ist. —

Robin.

He! Peronnele, Peronnele!

Peronnele.

Robin, bist Du's? Was giebt's neues?

Robin.

Marion lädt Dich ein, wir werden eine sehr grosse Lustbarkeit haben.

Peronnele.

Und wer wird da sein?

Robin.

Ich und Du! Und wir werden Gautier den Starrkopf da haben, Baudon, Huart und Marion.

Peronnele.

Soll ich mein feines Kleid anziehen?

Robin.

Nein, Perrete, nein, nichts; denn dieses Röckchen steht Dir sehr gut. Jetzt spute Dich, ich gehe vor.

Peronnele.

Geh', ich folgte Dir sogleich, wenn ich meine Lämmer zusammen hätte.

Der Ritter.

Saget, Schäferin, seid Ihr nicht die, die ich heute Morgen sah?

Marion.

Um Gotteswillen! Herr, geht Eures Weges, Ihr werdet mir einen sehr grossen Gefallen thun.

Der Ritter.

Fürwahr, schöne, holde Freundin, ich sage das nicht in schlechter Absicht; sondern ich komme hier zu Thal, um einen Vogel mit einem Glöckchen zu suchen.

Marion.

Geht diese Hecke entlang, ich denke, Ihr werdet ihn dort finden; soeben erst ist er dorthin geflogen.

Der Ritter.

Ist er dort, saget es mir aus Liebe.

Marion.

Ja, ungelogen!

Der Ritter.

Fürwahr, ich würde mich um den Vogel nicht kümmern, wenn ich eine so schöne Freundin hätte.

Marion.

Um Gotteswillen! Herr, geht Eures Weges, denn ich bin um Euch in grosser Furcht.

Der Ritter.

Weswegen?

Marion.

Robins wegen.

Der Ritter.

Seinetwegen?

Marion.

Gewiss, wenn er es erführe, würde er mich niemals wieder lieb haben, und ich liebe nichts so wie ihn.

Der Ritter.

Ihr hättet auf niemand zu achten, wenn Ihr auf mich hören wolltet.

Marion.

Herr, Ihr werdet Euch überraschen lassen, geht fort, lasst mich sein, denn ich habe Euch nichts zu sagen: lasset mich auf meine Schafe achtgeben.

Der Ritter.

Wahrhaftig, ich bin zu hochgeboren, um meinen Sinn mit dem deinen zu vereinen.

Marion.

Geht weg, Ihr werdet gut daran thun; auch höre ich Leute kommen.

(Singt.)

Ich höre Robin flöten, auf der Silberflöte, auf der Silberflöte.



Um Gotteswillen! Herr, entfernt Euch nun!

Der Ritter.

Schäferin, bleibet in Gottes Hut! Ich werde weiter keine Gewalt anwenden. —

Ha! elender Bauer, Du thust übel, warum bringst Du meinen Falken um? Wenn man Dir eins versetzte, würde das nicht gut angebracht sein?

Robin.

O Herr, Ihr würdet Sünde thun. Ich habe Angst, dass er mir entwischt.

Der Ritter.

Nimm diese Ohrfeige als Lohn, dass Du ihn so geschickt behandelst.

Robin.

Hallo! Gott! Hallo! Lieben Leute!

Der Ritter.

Machst Du noch Lärm? Da, nimm diese Tachtel!

Marion.

Heilige Maria! Ich höre Robin, ich glaube man ist ihm zu Leibe gegangen. Ich möchte lieber meine Schafe verlieren, als ihm nicht zu Hilfe kommen. O weh, ich sehe den Ritter, ich glaube, dass er ihn meinetwegen geschlagen hat. Robin, süsser Freund, was machst Du?

Robin.

Fürwahr, theure Freundin, er hat mich umgebracht.

Marion.

Bei Gott! Herr, Ihr habt unrecht, ihn so zu zerzausen.

Der Ritter.

Und wie hat er meinen Falken zugerichtet? Seht nur, Schäferin!

Marion.

Er weiss nicht damit umzugehen. Um Gotteswillen! Herr, verzeiht ihm nun.

Der Ritter.

Gern, wenn Ihr mit mir kommen wollt.

Marion.

Das werde ich nicht thun!

Der Ritter.

Das werdet Ihr doch thun! Ich will keine andere Freundin haben, als Euch, und ich will, dass das Pferd Euch davon trägt.

Marion.

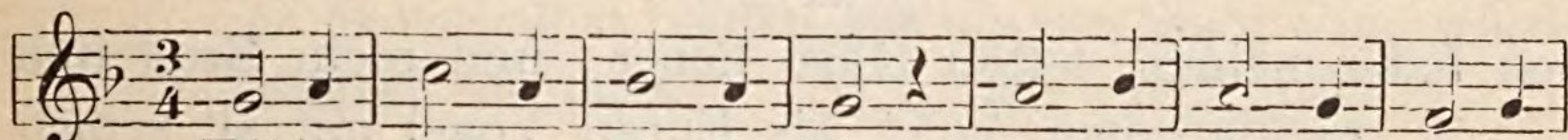
Fürwahr, Ihr wollt Gewalt anwenden? Robin, was stehst Du mir nicht bei?

Robin.

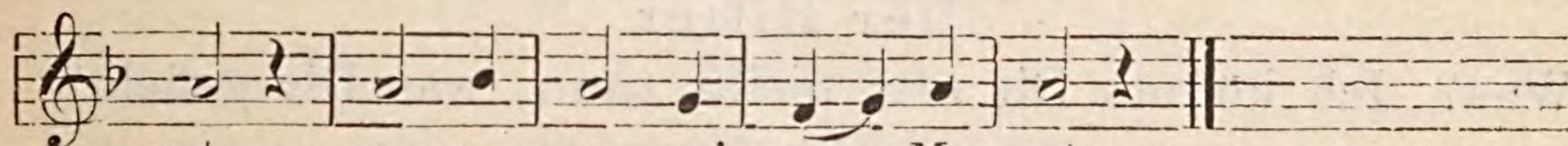
O weh! Nun habe ich alles verloren. Meine Vettern werden zu spät kommen. Ich verliere Marion, ich habe eine Tachtel weg, und mein Rock und mein Oberkleid sind zerrissen.

Gautier (singt).

He! Erwache, Robin, denn man führt Marot fort, denn man führt Marot fort!



Hé! res - reil - le - toi, Ro - bin, car on en - mai - ne Ma -
He! Er - mun - tre dich, Ro - bin, denn man füh - ret Ma - rot



rot, car on en - mai - ne Ma - rot.
fort, denn man füh - ret Ma - rot fort.

Robin.

Ach! Gautier, seid Ihr da? Ich habe alles verloren: Marion ist fort.

Gautier.

Und was kamt Ihr ihr nicht zu Hülfe?

Robin.

Seid still! Er würde über uns hergefallen sein, und wenn es 400 gewesen wären. Das ist ein gewaltiger Ritter, der einen so grossen Degen hat. Jetzt hat er mir einen solchen Schlag versetzt, dass ich ihn noch lange Zeit spüren werde.

Baudon.

Wenn ich zur Zeit gekommen wäre, würde es Streit gegeben haben.

Robin.

Jetzt wollen wir sehen, was kommt; bitte, verstecken wir uns alle drei hinter diesen Büschen, denn ich will Marion zu Hülfe kommen, wenn ihr nur dazu helft; der Muth ist mir jetzt ein wenig wieder gekommen.

Marion.

Lieber Herr, lasst ab von mir, Ihr werdet sehr klug thun.

Der Ritter.

Fräulein, das werde ich nicht thun, fürwahr. Aber ich werde Euch mit mir wegführen, und Ihr werdet wer weis was bekommen. Seid nicht so spröde gegen mich. Nehmt diesen Flussvogel, den ich erbeutet, esset ihn.

Marion.

Ich habe meinen fetten Käse lieber, und mein Brod und meine guten Äpfel, als Euren Vogel mit all seinen Federn; Ihr werdet mir mit nichts gefallen können.

Der Ritter.

Was? Ich könnte Dir also nichts thun, was Dir gefiele?

Marion.

Herr, wisset sicher, dass nichts Euch zum Ziele bringt.

Der Ritter.

Schäferin, Gott steh' Euch bei! Fürwahr, ich bin ein Esel, dass ich mich bei dieser Gans aufhalte. Lebet wohl, Schäferin.

Marion.

Lebet wohl, lieber Herr! —

Nun ist Robin in grosser Sorge, denn er denkt mich wohl verloren zu haben.

Robin.

Huh! Huh!

Marion.

Gott! Er ist es, der da schreit. Robin, süsser Freund, wie geht es?

Robin.

Marion, ich bin zufrieden und geheilt, da ich Dich sehe.

Marion.

Komm doch her, umarme mich.

Robin.

Gern, Schwesterchen, da es Dir recht ist.

Marion.

Seht doch diesen unartigen Schlingel, der mich vor allen Leuten küsst.

Baudon.

Marion, wir sind seine Verwandten, kümmere Dich nicht um uns.

Marion.

Ich sage es nicht Euret wegen; aber er ist so einfältig, dass er es vor allen Leuten aus unserer Stadt thun würde, ebenso wie jetzt.

Robin.

Und wer würde sich da halten können?

Marion.

Und dann, sieh, wie er sich gross thut!

Robin.

Gott! wie würde ich tapfer sein, wenn der Ritter wiederkäme.

Marion.

Fürwahr, Robin, Du musst nicht wissen, mit welcher Schlaueit ich loskam.

Robin.

Ich weiss es wohl, wir sahen Dein ganzes Verhalten. Frage Baudon, meinen Vetter, und Gautier, als ich Dich fortführen sah, ob sie an mir zu halten hatten: dreimal kam ich allen beiden aus.

Gautier.

Du bist sehr muthig, Robin; aber wenn die Sache gut abgelaufen ist, muss man sie flink vergessen und niemand soll darauf zurückkommen.

Baudon.

Wir müssen Huart und Peronnele erwarten, die noch kommen wollen; da sind sie schon. —

Gautier.

Wahrhaftig, sie sind's. Sage, Huart, hast Du Deine Sackpfeife mit.

Huart.

Ja!

Marion.

Willkommen, Perrete.

Peronnele.

Marion, Gott segne Dich!

Marion.

Du bist sehr herbeigesehnt worden. Jetzt ist es wohl Zeit zu singen.

Alle (singen).

Mit solcher Gesellschaft muss man wohl fröhlich werden.

A-veuc te - le com - paig - ni - e doit - on bien joi-
Im Ver - ein so lie - ber Freun - de muss man wahrlich
e me - ner.
fröh - lich sein

Baudon.

Sind wir jetzt alle beisammen?

Huart.

Ja!

Marion.

Nun wollen wir uns ein Spiel ausdenken.

Huart.

Willst Du König und Königin?

Marion.

Aber Spiele, wo man Geschenke macht, wie am Weihnachts-
abend.

Huart.

Heiliger Coisne?

Baudon.

Einverstanden!

Marion.

Das ist ein gemeines Spiel, man macht schlechte Spässe
dabei.

Huart.

Marote, lachet nicht.

Marion.

Und wer wird es uns erklären?

Huart.

Ich, sehr gut: wer lacht, wenn er dem Heiligen opfern geht,
muss den Platz des heiligen Coisne einnehmen, und
der nimmt, was er kriegen kann.

Gautier.

Wer will es sein?

Robin.

Ich.

Baudon.

Gut, Gautier bringe zuerst Dein Opfer.

Gautier.

Nehmt, heiliger Coisne, dieses Geschenk; und wenn Ihr
daran auch wenig habt, nehmt nur.

Robin.

Oh, er muss sein, er lacht.

Gautier.

Gewiss, er hat recht.

Huart.

Marion, Du!

Marion.

Wer muss sein?

Huart.

Gautier der Starrkopf.

Marion.

Nehmt, heiliger Coisne, lieber süßer Herr!

Huart.

Gott! Wie sie das Lachen zurückhält! Wer kommt dann?

Perrete, vorwärts!

Peronnele.

Lieber Herr, heiliger Coisne! Nehmt dieses Geschenk.

Robin.

Du kommst schön und gut durch. Vorwärts Huart, und
Ihr, Baudon.

Baudon.

Nehmt, heiliger Coisne, diese schöne Gabe.

Gautier.

Du lachst, Schlingel, also musst Du's sein.

Baudon.

Nein doch.

Gautier.

Huart, weiter!

Huart.

Ich komme. Hier sind zwei Mark.

Baudon.

Ihr müsst's sein.

Huart.

Nur ruhig jetzt alle! Steht nicht auf, ich habe gar nicht
gelacht.

Gautier.

Was, Huart, gibt es Streit? Du willst immer Prügel haben.

Verwünscht, dass Ihr gekommen seid. Jetzt zahlt
ohne weiteres!

Huart.

Ich will ja gern bezahlen.

Robin.

Halt, heiliger Coisne; giebt es Zank?

Marion.

Oh, ihr Herren, das Spiel ist zu garstig, nicht wahr, Perrete?

Peronnele.

Es taugt nichts! Und wisset, es ist schicklich, andere Spiele zu machen: wir sind hier zwei Mädchen und Ihr seid vier.

Gautier.

Lassen wir einen fahren zur allgemeinen Erheiterung; ich sehe nichts so gutes.

Robin.

Pfui, Gautier! Ihr wisst Euch wohl nur so gut belustigen, dass Ihr vor meiner Freundin Marion eine so grosse Gemeinheit sagt. Verwünscht sei die Schnauze, der das gefällt oder genehm ist. Dass das nicht wieder vorkommt!

Gautier.

Ich werde es nicht wieder thun, um Frieden zu haben.

Baudon.

Jetzt wollen wir ein Spiel machen.

Huart.

Welches willst Du?

Baudon.

Ich will mit Gautier dem Starrkopf König und Königin spielen; und ich werde schöne Fragen stellen, wenn Ihr mich zum König machen wollt.

Huart.

Keineswegs, Herr, beim heiligen Eloi! Vielmehr wird es nach Handabzählen gehen.

Gautier.

Gewiss, wohlgesprochen, lieber Freund! Und wer 10 kriegt, soll König sein.

Huart.

Das haben wir alle wohl verstanden! Nun los! Legen wir unsere Hände zusammen.

Baudon.

Ist es gut so, was meint ihr? Wer soll anfangen?

Huart.

Gautier.

Gautier.

Ich will gern anfangen. Eins!

Huart.

Und zwei.

Robin.

Und drei.

Baudon.

Und vier.

Huart.

Zähle weiter, Marion, ohne Widerrede.

Marion.

Sehr gern. Und fünf.

Peronnele.

Und sechs.

Gautier.

Und sieben.

Huart.

Und acht.

Robin.

Und neun.

Baudon.

Und zehn!

Heda, liebe Herren, ich bin König!

Gautier.

Bei der Mutter Gottes! Er hat recht, und wir alle denke ich,
sind es zufrieden.

Robin.

Wir wollen ihn hochheben und krönen. Ho! So ist's schön.

Huart.

He! Perrete, gieb doch, bitte, anstatt einer Krone, dem
König Deinen Strohhut.

Peronnele.

Da, König.

Der König.

Gautier, kommt zu Hofe; kommt also gleich.

Gautier.

Gern, Herr, befehlet etwas, das ich thun kann und das mir nicht zuwider ist (ausser, dass ich mich von hier entferne oder meinen Finger ins Feuer stecke), so will ich es sofort für Euch thun.

Der König.

Sage mir, warst Du jemals eifersüchtig? Und dann will ich Robin fragen.

Gautier.

Ja, Herr, als ich zum andern Mal klopfen hörte an der Kammerthür meiner Freundin; ich argwöhnte, dass es ein Mann sei.

Der König.

Jetzt Du, Robin.

Robin.

Willkommen, König! Frage mich, was Du willst.

Der König.

Robin, wenn ein Tier geboren wird, woran erkennst Du, dass es weiblich ist?

Robin.

Diese Frage ist schön und gut.

Der König.

Antworte also.

Robin.

Das werde ich nicht thun, fürwahr! Aber, wenn Ihr es wissen wollt, Herr König, so müsst Ihr hinten nachsehen. Weiter werdet Ihr nichts von mir herausbekommen. Wollt Ihr mich schamrot machen?

Marion.

Er hat recht, wahrhaftig.

Der König.

Was geht das Euch an?

Marion.

Doch, die Frage ist garstig.

Der König.

Marion, ich will, dass er verlangen kann, was er will.

Robin.

Ich wage es nicht, Herr!

Der König.

Nicht? Geh und umarme nun Marion so sanft, dass es ihr gefällt.

Marion.

Seht doch den Tölpel, ob er mich nicht gar beisst!

Robin.

Nein, gewiss! Das thu' ich nicht.

Marion.

Ihr lügt: es ist noch zu sehen, schaut nur. Ich glaube er hat mich ins Gesicht gebissen.

Robin.

Ich dachte einen Käse im Arm zu halten, so zart und weich fühltest Du Dich an! Vorwärts, Schwesterchen, umarme mich, um Frieden zu schliessen.

Marion,

Geh', dummer Teufel, Du drückst wie ein Klotz.

Robin.

Nun, bei Gott —

Marion.

Ihr ereifert Euch! Kommt her und beruhigt Euch, lieber Herr, und ich will nichts mehr sagen; seid nicht beschämt und verlegen deshalb.

Der König.

Kommt zu Hofe, Huart, kommt.

Huart.

Ich komme, da Ihr es wünscht.

Der König.

Jetzt sage, Huart, so wahr Dir Gott helfe, welches Fleisch hast Du am liebsten? Ich weiss wohl, ob Du mir die Wahrheit sagen wirst.

Huart.

Guten Schweineschinken, schwer und feist, mit Knoblauch und Nüssen: fürwahr, davon könnte ich wieder so viel essen, dass ich Bauchweh bekäme.

Baudon.

Ha, bei Gott! Was für ein Wildpret! Huart würde nichts anderes sagen.

Huart.

Perrete, geht zu Hofe.

Peronnele.

Ich getrau' mich nicht.

Baudon.

Doch, Perrete, komm nur! Jetzt sage aufrichtig, welches ist das grösste Vergnügen, das Du je bei der Liebe hattest, wo Du auch warst. Nun sprich, und ich werde zuhören.

Peronnele.

Herr, gern will ich es sagen. Meiner Treu! Wenn mein Freund, der mir Leib und Seele geweiht, mir auf den Fluren Gesellschaft leistet, bei meinen Schafen, ohne Böses, mehrmals, wiederholt und häufig.

Baudon.

Weiter nichts?

Perrete.

Wahrhaftig, wahrhaftig!

Huart.

Sie lügt.

Baudon.

Beim heiligen Gott! Ich glaube es Dir wohl. Marion, vorwärts, komm zu Hofe, komm.

Marion.

Stellt mir aber eine schöne Frage.

Baudon.

Gern! Sage mir, Marion, wie Du Robin liebst, meinen Vetter, den netten Burschen. Ein Schelm, wer da lügt!

Marion.

Meiner Treu! Ich werde nicht lügen. Ich liebe ihn, Herr, so aufrichtig, dass ich selbst meine Schafe nicht so lieb habe, selbst eins, welches Lämmer hat.

Baudon.

Beim heiligen Gott! Das heiss' ich sehr lieben: ich möchte, dass es allen bekannt sei.

Gautier.

Marion, ein grosses Unglück! Der Wolf schleppt ein Schaf fort.

Marion.

Robin, laufe schnell hin, theurer Freund, bevor der Wolf es auffrisst.

Robin.

Gautier, leiht mir Euren Knüppel! Ihr werdet sehen, dass ich ein braver Bursche bin. —

Holla! Der Wolf, der Wolf, der Wolf! —

Bin ich der schlechteste Wächter? Da, Marion!

Marion.

O ich Unglückliche! In welchem schlechtem Zustande kommt es zurück.

Robin.

Sieh nur, wie schmutzig es ist.

Marion.

Und wie hältst Du das Tier! Kopf und Hinterteil zusammen.

Robin.

Das macht nichts aus, Marion, das kam von der Eile, in der ich es fasste. Jetzt sieh nach, wo der Wolf es gepackt hatte.

Gautier.

Sieh nur, wie dreckig es ist.

Marion.

Gautier, wie seid Ihr gemein.

Robin.

Marion, nehmt es in Eure Hände, aber nehmt Euch wohl in Acht, dass es Euch nicht beisst.

Marion.

Das werde ich nicht thun, es ist zu unsauber; lass es lieber weiden gehen.

Baudon.

Weist Du, was ich sagen will, Robin? Wenn Du Marion so lieb hast, als Du es zeigst, würde ich Dir sicher rathen, sie zu nehmen, wenn Gautier einwilligt.

Gautier.

Ich willige ein.

Robin.

Und ich möchte es gern.

Baudon.

Nimm sie also.

Robin.

Kommt es ganz auf mich an?

Baudon.

Ja, keiner wird Dir darum Böses thun.

Marion.

Au! Robin, wie heftig Du mich zerrst! Kannst Du nicht sanft sein?

Baudon.

Es ist sehr wunderbar, dass Perrete nicht auf diese beiden neidisch wird.

Peronnele.

Wer, ich? Ich weiss keinen, um den ich mich jemals in
meinem Leben gekümmert hätte.

Baudon.

Wenn es zufällig wen gäbe, würdest Du es versuchen mögen?

Perrete.

Bah! Wer?

Baudon.

Ich oder Gautier.

Huart.

Lieber ich, liebste Perrete!

Gautier.

Führwahr, Herr, bei Deinem Dudelsack, Du hast Niemand,
der Dich beachtet; aber ich habe wenigstens ein
gutes Zugpferd, gutes Geschirr, eine Egge und einen
Pflug, und ich bin der Herr in unserer Strasse; ich
habe Kleid und Mantel, alles von einem Tuch; und
meine Mutter hat einen schönen Humpen, der mir
zufallen wird, wenn sie stirbt, und einen Zins an
Getreide, den man ihr geben muss auf einer Wind-
mühle, und eine Kuh, die uns täglich genügend
Milch und Käse liefert. Bin ich nicht eine gute
Partie? Saget, Perrete!

Peronnele.

Jawohl, Gautier! Aber ich würde nicht wagen, mich mit
jemanden einzulassen, wegen meines Bruders Guiot.
Denn Ihr und er seid zwei Tölpel, und es würde
bald zum Streit kommen.

Gautier.

Wenn Du mich nicht willst, mach' ich mir nichts draus;
beschäftigen wir uns mit der anderen Hochzeit hier.

Huart.

Sage mir, was hast Du da in diesen Taschen?

Perrete.

Da ist Brot, Salz und Kresse; und Du, hast Du nichts,
Marion?

Marion.

Nein, wahrhaftig, frage Robin; ausser Käse von heute Morgen und Brot, das uns übrig blieb, und Aepfel, die er mir brachte; hier ist es, wenn Ihr davon wollt.

Gautier.

Und wer will zwei gesalzene Schinken?

Huart.

Wo sind sie?

Gautier.

Hier ganz nahe bei.

Peronnele.

Und ich hole zwei frische Käse.

Huart.

Sage, wovon sind sie?

Perrete.

Vom Schaf.

Robin.

Ihr Herren, ich habe geröstete Erbsen.

Huart.

Denkst Du, damit weg zu kommen.

Robin.

Keineswegs! Ich habe noch gebratene Aepfel; Marion, willst Du davon haben?

Marion.

Mehr nicht?

Robin.

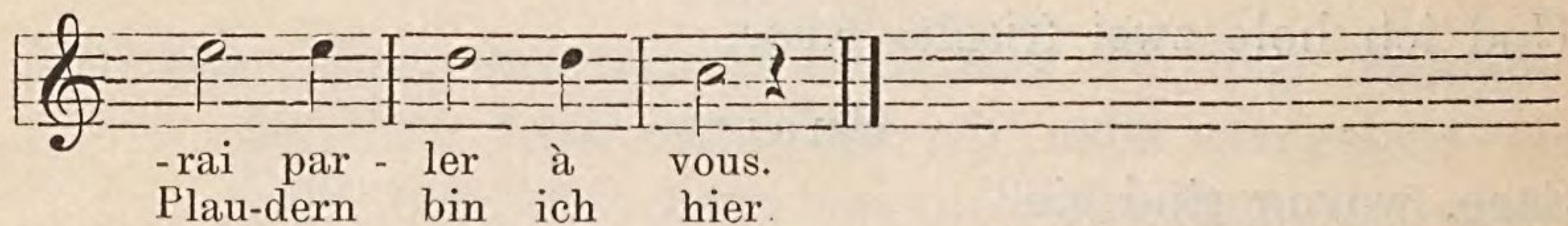
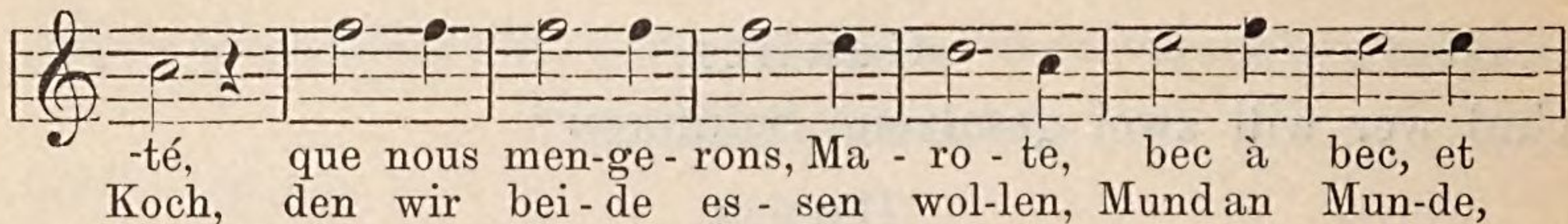
Doch.

Marion.

Sage mir also aufrichtig, was du mir aufgehoben hast.

Robin (singt).

Ich habe noch einen Fladen, der nicht schlecht ist, den wir essen wollen, Marion, Mund an Munde, ich und Ihr. Erwartet mich hier wieder, Marion, ich werde herkommen, mit Euch zu plaudern.



Marote, willst Du noch mehr von mir.

Marion.

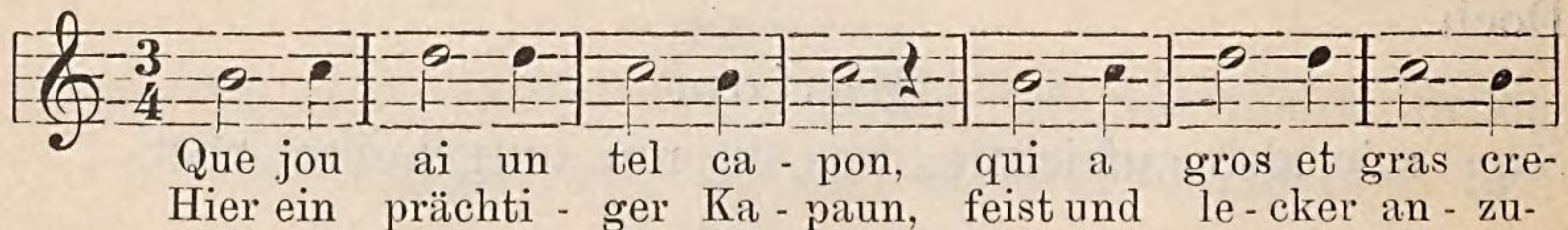
Ja, im Namen Gottes!

Robin.

Und ich sage Dir:

(singt)

Ich habe noch einen Kapaun, der einen dicken und feisten
Rücken hat, den wir essen wollen, Marion, Mund
an Mund, ich und Ihr. Erwartet mich hier wieder,
Marion, ich werde herkommen, mit Euch zu
plaudern.





Marion.

Robin, komm nur bald zu uns zurück!

Robin.

Gern, meine süsse Freundin! Und ihr esset, während ich
gehe, ihr werdet klug thun.

Marion.

Robin, wir würden böse handeln; wisse, dass ich Dich er-
warte.

Robin.

Nein, aber breite hier Dein Röckchen hin, als Tischtuch,
und setze die Speisen darauf, denn ich werde ge-
wiss gleich zurückkehren.

Warnier.

Robin, wo gehst Du hin.

Robin.

Nach Bailvés, hier vorn, nach Lebensmitteln; denn dort
unten ist ein grosses Fest. Willst Du mit uns essen
kommen?

Warnier.

Man würde daran Anstoss nehmen, denke ich.

Robin.

Gewiss nicht.

Warnier.

Dann werde ich also kommen. —

Guiot.

Rogaut!

Rogaut.

Was?

Guiot.

Ihr sahet niemals eine grössere Lustbarkeit oder Fest, als ich gesehen habe.

Rogaut.

Wo?

Guiot.

Bei Ayette. Du wirst es bald erfahren! Ich habe herrliche Belustigungen gesehen.

Rogaut.

Und von wem?

Guiot.

Alles von Hirten. Ich habe dieses Zeug gekauft mit meiner Freundin Saret.

Rogaut.

Guiot, wir wollen Marion dort unten besuchen; dort werden wir Gautier finden, denn ich habe sagen hören, dass er gestern Deine Schwester Peronnele nehmen wollte, und sie wollte nicht einwilligen. Sie hat Dir nichts davon gesagt.

Guiot.

Er soll sie nicht bekommen, denn er schlug vergangene Woche einen Neffen von mir, und ich schwur und that einen Eid, er sollte auch geschlagen werden.

Rogaut.

Guiot, dieser Streit wird beigelegt werden, wenn Ihr mir vertrauen wollt; denn Gautier wird Euch auf den Knieen zu trinken reichen, zur Abbitte.

Guiot.

Ich will es sehr gern so, da Ihr es wollt. Hier sind zwei Hörner, seht, die ich auf der Messe gekauft habe.

Rogaut.

Guiot, verkaufe mir eins davon zum Trinken.

Guiot.

Beim Namen Gottes! Rogaut, das werde ich nicht thun,
aber das beste will ich Euch leihen. Nehmt, welches
Ihr wollt.

Rogaut.

Ach, sehet, wie der da bekümmert ankommt und wie langsam.

Guiot.

Das ist Warnier de la Couture¹⁾; er ist wunderbarlich auf-
geschürzt. —

Warnier.

Ihr Herren, ich bin sehr ergrimmt.

Guiot.

Wie so?

Warnier.

Méhalès, meine Freundin, ist niedergekommen, und sie ist
betrogen worden, denn man sagt, dass es von unserm
Priester ist.

Rogaut.

Beim Namen Gottes! Das kann wohl sein, denn sie ging
allzu oft dorthin.

Warnier.

Ach, ich hatte beschlossen, sie bald zu heiraten.

Guiot.

Du betrübst Dich vielleicht zu sehr, lieber, theurer Freund;
lass Dich's nicht kümmern, denn Du wirst keinen
Heller zu zahlen haben, um das Kind aufzuziehen.

Rogaut.

Darauf muss man wohl achten, wahrhaftig, bei der heiligen
Maria!

Warnier.

Fürwahr, Ihr Herren, Eure Gesellschaft lässt mich meinen
Kummer bei Seite setzen.

¹⁾ Mit der Narbe; Warnier ist vielleicht pockennarbig, da couture
meist Pockennarbe bedeutet.

Guiot.

Nun wollen wir uns ein wenig vergnügen, während wir auf Robin warten.

Warnier.

Beim Namen Gottes, das werden wir nicht, denn er kommt dort schon in grossen Sprüngen. —

Robin.

Warnier, weisst Du nicht, Méhalès ist heute niedergekommen, von unserem Priester!

Warnier.

Eh, bei allen Teufeln, Robin, was habt Ihr für ein böses Maul!

Robin.

Sie ist immer zu schwach gewesen, Gott steh' mir bei, und dumm.

Rogaut.

Robin, um Marions willen, lass diese Sache auf sich beruhen.

Robin.

Ich werde nichts mehr von ihr sagen, gehen wir weiter!

Warnier.

Gehen wir!

Rogaut.

Vorwärts! —

Marion.

Breite Deinen Rock hin, Perrete, er ist noch viel weisser als meiner.

Perrete.

Gewiss, Marion, gern, da es Euer Wille so ist. Da, es ist alles bereit: breitet ihn aus, wo Ihr wollt.

Huart.

Nun los, liebe Herren, bringet gefälligst Eure Esssachen hierher!

Perrete.

Schau, Marion, ich sehe dort, wie mir scheint, Robin kommen.

Marion.

Wahrhaftig, er kommt in vollem Jagen an. Scheint er Dir nicht ein guter Kerl?

Perrete.

Gewiss, Marion, er ist lieb, und er giebt sich alle Mühe Euch zu Willen zu sein.

Marion.

Ah, sieh die Hornbläser, die er mitbringt.

Huart.

Wo sind sie?

Gautier.

Siehst Du diese Burschen, die dort die zwei Hörner tragen.

Huart.

Beim heiligen Gott! Ich sehe sie wohl. —

Robin.

Marion, da bin ich wieder. Jetzt sage, liebst Du mich von ganzem Herzen.

Marion.

Ja, gewiss.

Robin.

Sehr vielen Dank, Schwesterchen, dass Du Dich nicht ausredest.

Marion.

Ah, was ist das?

Robin.

Das sind Sackpfeifen, die ich in diesem Städtchen gekauft. Da, sieh, welch hübsche Dingerchen. Jetzt wollen wir gleich lustig sein.

Rogaut.

Gautier, jetzt lass Dich zuerst vor Guiot auf die Kniee nieder, und thu' ihm Abbitte, dass Du seinen Neffen

geschlagen hast, denn er hatte es sich zugeschworen,
dass Du es büßen solltest.

Gautier.

Wollt Ihr, dass ich ihm zu trinken biete?

Rogaut.

Ja.

Gautier.

Guiot, trinket!

Guiot.

Gautier, steht auf, steht auf; ich verzeihe Euch alles Ueble,
das Ihr mir und den Meinigen angethan, und will,
dass wir Freunde seien.

Peronnele.

Guiot, Bruder, sprich zu mir; komm, setz' Dich her und
ruhe Dich aus. Was bringst Du mir.

Guiot.

Nichts. Aber Du wirst morgen einen schönen Schmuck be-
kommen.

Marion.

Robin, süsser Freund, gieb mir bitte, Deine Hand, und
setze Dich hier, und die (andere) Gesellschaft wird
dort sein.

Robin.

Gern, liebe, schöne Freundin!

Marion.

Jetzt werden wir es gut haben; nimm diesen Bissen, lieber
süsser Freund! Nun, Gautier, an was denkt Ihr?

Gautier.

Fürwahr, ich dachte an Robin; denn wenn wir nicht Vettern
wären, so würde ich Dich unfehlbar geliebt haben;
denn Du bist sehr schön gewachsen. Sieh, Baudon,
was sie für einen Körper hat.

Robin.

Gautier, nehmt Eure Hand da weg, es ist nicht Eure Freundin.

Gautier.

Bist Du schon eifersüchtig?

wenn er will, und Huart wird den Dudelsack spielen und die andern werden Horn blasen.

Marion.

Nun wollen wir schnell diese Sachen da wegthun: bitte, Robin, führe jetzt die Treske an.

Robin.

O Gott! Was machst Du mir für Mühe.

Marion.

Thu' es jetzt, süßer Freund, ich umarme Dich.

Robin.

Und Du wirst mich mein Meisterstück machen sehen, da Du mich umarmt hast; aber wir wollen vornweg tanzen, wir beide, die wir so gut tanzen.

Marion.

Sei es, da es Dir beliebt; nun vorwärts, und lege Deine Hand in die Seite. Gott! Robin, wie schön getanzt!

Robin.

Ist es schön getanzt, kleine Marion?

Marion.

Gewiss, mir hüpfet ordentlich das Herz, wenn ich Dich so schön tanzen sehe.

Robin.

Jetzt will ich die Treske anführen.

Marion.

Fürwahr, um Gott, mein süßer Freund!

Robin.

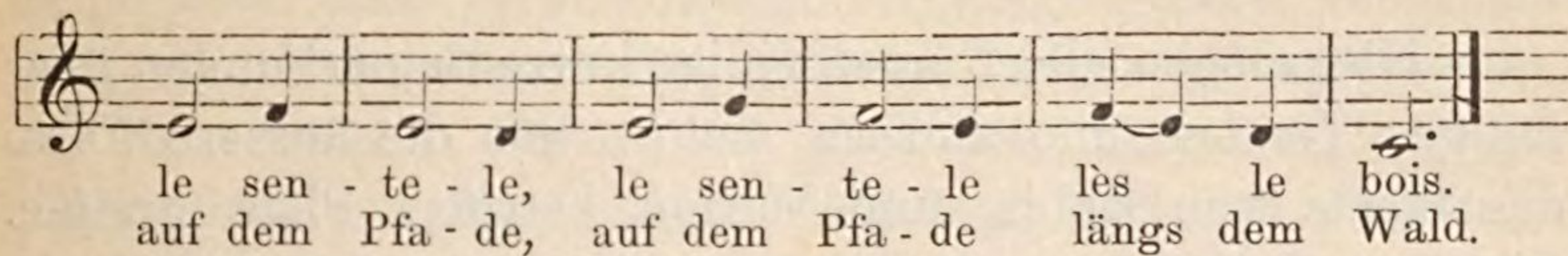
Jetzt, liebe Herren, erhebt Euch, fasst Euch an; ich werde vorangehen. Marion, leih' mir Deine Hand; ich werde den besten Willen zeigen.

Peronnele.

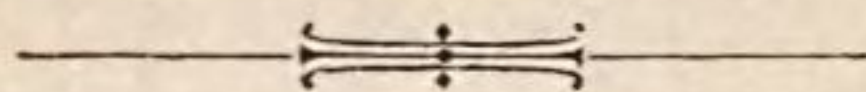
Gott! Robin, wie schön getanzt! Du musst von allen gelobt werden.

R o b i n (singt).

Kommt mir nach; kommt auf dem Pfade, auf dem Pfade,
auf dem Pfade den Wald entlang.



(Ende des Spiels von Robin und Marion.)



Hier mögen gleich noch einige kurze Bemerkungen über Länge, Versbau und anderes mehr, was die äussere Form des Spiels von Robin und Marion betrifft, Platz greifen. *Li Gieus de Robin et de Marion c'Adan fist* hat 859 Verse. Die Verse sind paarweise gereimte Achtsilbler, beziehungsweise Neunsilbler, wenn der Ausgang ein weiblicher Reim ist. Ausnahmen machen die komponierten Verse, wo der Dichter in Bezug auf Silbenzahl und Reimverbindung sich grössere Freiheiten gestattet. Meist sind die gesprochenen Stellen mit den gesungenen, und umgekehrt, durch gemeinsamen Reim eng verknüpft. Ebenso sind Rede und Gegenrede durch den Reim verbunden; die Verse sind häufig gebrochen, so dass der Dialog bewegt und lebendig wird. An gesungenen Versen zählt man 94.

Um nun zu erkennen, welche Stellung das Spiel *Adam de le Hale's* in der dramatischen und musikalischen Kunst seiner Zeit eingenommen hat, müssen wir deren Entwicklung vom Anfang des Mittelalters bis zur Zeit unseres Trouvères kurz durchlaufen. Man hat früher angenommen, dass die Oper zu Anfang der Renaissancezeit den Bemühungen gelehrter Florentiner, das musikalisch begleitete Drama der Alten zu erwecken, ihre Entstehung zu verdanken habe, dass gewissermassen die besondere Gattung der mit Musik verbundenen mimischen Darstellung nach jahrhundertelangem Schlaf plötzlich zu neuem Leben erwacht sei. Man hat jene Neuerungen, die zu Anfang des XVII. Jahrhunderts in Florenz unternommen wurden, und von denen man ge-

wöhnlich den Anfang der Oper datiert, zu sehr als isolierte Thatsachen betrachtet, obwohl man in scenischen Darstellungen mit Musik aus früherer Zeit nicht schon die Oper als specielle Gattung fertig gegeben annehmen darf. Alles verkettet sich, wie in der Geschichte der Völker, so in den Annalen der Kunst: ein Jahrhundert weist immer auf das vorhergehende zurück. Manches, das einst dagewesen, dann aufgegeben oder vernachlässigt, in Vergessenheit versunken war, sehen wir in einer viel späteren Periode wieder erstehen, oft in veredelter Form, oft auch mit neuen eigenartigen Eigenschaften ausgestattet, so dass man es kaum als direkte Fortentwicklung des Vorhergegangenen annehmen mag, sondern eine neue Species darin erblickt. Man hat, namentlich seit Anfang dieses Jahrhunderts, viele bis dahin unbekannte Dokumente aufgefunden, eine Menge der merkwürdigsten Texte ans Licht gezogen, so dass man dergleichen irrtümliche Ansichten widerlegen kann. Dadurch wird das Verdienst jener gelehrten Florentiner nicht geschmälert. Die französische Oper besonders, oder, wie man ein derartiges Schauspiel in Frankreich bezeichnet, das lyrische Drama, ist als das Ergebnis jahrhundertelanger Versuche und mannigfacher Bemühungen auf diesem Gebiete anzusehen. Die Oper, eine Vereinigung verschiedener Künste, musste sich als Endresultat vieler Bestrebungen nach und nach entwickeln und vervollkommen, je weiter die Civilisation vorschritt; die in der Oper sich gegenseitig unterstützenden und ergänzenden Künste, dramatische Poesie und Musik, mussten notwendiger Weise mannigfache Phasen durchmachen, um sich schliesslich unter Hinzunahme noch anderer Künste zu einem gemeinsamen Kunstwerk auszubauen. Um diese Entwicklung zu erkennen, muss man zurückgehen und die Versuche überblicken, die in den älteren Zeiten gemacht wurden, um die Oper vorzubereiten.

Es hat zu allen Zeiten und bei allen Völkern, die sich bereits einer gewissen Höhe der Kultur erfreuten, Sinn und Veranlagung für dramatische Aufführungen existiert; die Formen, die Sprache, die Interpreten waren natürlich ver-

schieden, je nach der Zeit, dem Volk und — dem Zweck der scenischen Darbietungen. Diese knüpften ursprünglich an mythologische Vorstellungen und kulturelle Gebräuche an. Das Drama der Griechen, sowie die Schauspiele anderer alter Kulturvölker erscheinen in ihren Anfängen stets eng mit dem Gottesdienst verbunden. Die Ueberlieferung der Kunst des Altertums machte sich die christliche Kirche zu nutze, indem sie die alten Formen mit ihren Ideen ausfüllte und nach ihren Intentionen modelte; sie bemächtigte sich der Leidenschaft des Volkes für Spiele und scenische Darstellungen, um sich derselben durch Hinlenkung auf heilige Stoffe zur Vermehrung der Anziehungskraft kirchlicher Ceremonien zu bedienen. Baukunst und Malerei, Poesie und Musik, Schauspiele und Tänze, alle Künste benützte die Geistlichkeit, um durch Einwirkung auf die Sinne ihre Macht zu stützen, die Geister zu fesseln, die Seelen zu erobern. Das Volk suchte in der Kirche Trost und Sündenvergebung; es sang in Einfalt seine Weihnachtslieder und tanzte sogar in frommer Begeisterung seine Reigen. Der gläubigen Gemeinde wurden nach dem Gottesdienst in der Kirche Begebenheiten der heiligen Geschichte vorgeführt. Vom V. bis XII. Jahrhundert hat man christliche Dramen geschaffen; im Orient dichtete man in griechischer, im Abendlande in lateinischer, später auch in romanischer Sprache. Diese Spiele hiessen Mysterien; sie wurden im Sanktuarium der Kirche, namentlich an hervorragenden Feiertagen, oft mit grosser Pracht dargestellt. Es ist uns ein interessantes Weihnachtsspiel erhalten, das auf eine alte Weihnachtspredigt des heiligen Augustin zurückzugehen scheint, die den Juden und Heiden beweisen sollte, dass Christus der Messias sei. Es enthält Wechselreden voll dramatischer Lebendigkeit, die von verschiedenen Personen (Virgil, der Sybille, Nebukadnezar u. a. m.) gesungen wurden. Das ergreifende Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen, halb lateinisch und halb romanisch geschrieben, aus dem XI. Jahrhundert, zeigt eine ernste und ausdrucksvolle Musik und soll auf die Zeitgenossen von ausserordentlicher

Wirkung gewesen sein. Als die Kirche aber begann, mit wachsendem Reichtum grössere Pracht zu entfalten und die Spiele prunkhaft und künstlerisch auszugestalten, um sie noch anziehender zu machen, hatte die Entwicklung des priesterlichen Genius den Höhepunkt überschritten. Allerhand weltliche Elemente drangen in die Kunst der Kirche ein, die bis dahin allein dem Geiste der Priesterschaft entsprechend geleitet worden war. Die Scene wurde aus dem Sanktuarium auf die Vorhöfe verlegt. (Bei den Spielen auf den Vorhöfen der Kirche stellte die Kirchenthür die Pforte des Himmels dar, durch die Gottvater ein- und ausging, wenn er handelnd eingriff, wie in dem Mysterium von Adam und Eva, oder die heilige Dreieinigkeit thronte dort umgeben von Engelschaaren.) Die lateinische Sprache wurde durch die Volkssprache ersetzt, die früher nur ganz selten und ausnahmsweise angewendet wurde; die lateinische Sprache wurde auf gelegentliche Chorgesänge beschränkt. An die Stelle der kirchlichen Dramen traten halbliturgische Dramen, die bezüglich der Musik besonders interessant sind; es bildete sich ein eigentümlicher Mischstil heraus. Eins der bedeutendsten Werke dieser Periode ist das *Jeu de Daniel*, das von Studenten in Beauvais, Schülern Abälards, gedichtet sein soll. Die Ausstattung war eine prächtige; die Charakteristik der Personen zeigt einen bedeutenden Fortschritt; vor allem suchte sich auch die Musik charakteristisch den Worten anzupassen. Es finden sich lyrische Einzelgesänge neben den Chören, es wurden Frauenstimmen herangezogen, während früher ausschliesslich Männer bei den heiligen Spielen mitwirkten; schliesslich wendete man zum ersten Male neben der Orgel Saiten- und Schlaginstrumente an, so dass allmählich das Orchester in die kirchliche Musik eindrang. Die Ideen, welche die Welt damals bewegten, machten sich auch in der Kunst bemerkbar; vor allem waren es die Kreuzzüge, durch die den Anschauungen des Volkes ein weiterer Gesichtskreis erschlossen wurde. Die Geistlichkeit musste, um ihre Macht zu behaupten, dieser Zeitströmung Rechnung tragen, obwohl das Eindringen der verschiedenen weltlichen

Elemente und Ideen eine Schwächung des hieratischen Dramas bezeichnete. Die Stoffe der kirchlichen Spiele wurden nicht mehr allein der Bibel entnommen, sondern auch den Heiligenlegenden, sogar denen der neuesten Zeit, wie z. B. diejenige von Robert dem Teufel, oder vom heiligen Nikolas, welcher letztere sogar im Lande der Sarazenen spielte und die Ueberlegenheit des heiligen Nikolas über die Götzen der Heiden zum Gegenstand hatte. Vorzüglich sind es von jetzt ab die nordfranzösischen Trouvères, denen das Schauspiel Förderung zu verdanken hatte. In dem »Spiel vom heiligen Nikolas« des Jehan Bodel aus Arras und dem »Mirakel des heiligen Theophil« von dem ernsten und gehaltvollen Trouvère Rutebeuf fesselte besonders die Verbindung grosser geschichtlicher Erinnerungen mit der zeitgenössischen Kunst, sowie die Verwendung volkstümlicher Typen und Sitten. Das feierlich Ernste, das spezifisch Kirchliche verlor sich immer mehr: so wurden diese Spiele allmählich aus einem Mittel, das Volk an den katholischen Kult zu fesseln, eine Erholung, ein Vergnügen an sich, das oft genug zur tollsten Ausgelassenheit ausartete und dem die Geistlichkeit machtlos gegenüber stand. Die stärksten Strafandrohungen fruchteten nichts: das Volk wollte sich selbst an den kirchlichen Spielen beteiligen. Schliesslich sah sich der Klerus genöthigt, um seine geistliche Herrschaft nicht ganz zu verlieren, sich dem Willen der Menge anzupassen und die Mitwirkung des Volkes an grösseren Festtagen zuzulassen. Das Volk bethätigte seine Mitwirkung bei den kirchlichen Aufführungen, indem es z. B. zu Ehren des heiligen Martial zu Limoges in der Kirche tanzte. Eins der grössten kirchlichen Volksfeste war das sogenannte Eselsfest, das zur Erinnerung der Flucht der heiligen Familie nach Aegypten gefeiert wurde unter dem unendlichen Jubel des Volkes. Ein schönes Mädchen mit einem reichgekleideten Kinde im Arm ritt umjauchzt von den frohen Gesängen und den Zurufen des Volkes durch die Strassen der Stadt und endlich in die Kirche; der zelebrierende Priester begann und schloss die Gesänge der Messe mit einem dreimaligen »Hin, han«, einer Nachahmung des Geschreis des Esels, in

das die Menge begeistert einstimmte. So entglitt die Herrschaft über die dramatische Kunst, ähnlich wie bei den übrigen Künsten, allmählich den Händen der Priesterschaft, um zu den Laien überzugehen. Auch die Aufführenden waren bald keine Kleriker mehr. Zuerst begannen die Pilger, die aus dem heiligen Lande zurückkehrten, Theater zu spielen. Der Klerus musste sich begnügen, diesen Vorführungen einen gewissen kirchlichen Stempel wenigstens dadurch aufzudrücken, dass sie den weltlichen Schauspielergesellschaften ihre Sanktion erteilten und sie unter ihren offiziellen Schutz nahmen. Diese Laiengesellschaften, die trotz eifriger Frömmigkeit doch von Begeisterung für Freiheit erfüllt waren, führten mit der Zeit die völlige Verweltlichung der dramatischen Kunst herbei. Aus dieser Periode sind noch viele Werke erhalten, die den Anfang eines Theaters im modernen Sinne datieren. Die älteste der Laienbrüderschaften zu dramatischen Zwecken war die *Confrérie de la Passion et de la Resurrection de Notre Seigneur*, die aus frommen Bürgern von Paris bestand; sie hatte sich ursprünglich aus Pilgern, die aus dem heiligen Lande zurückgekehrt waren, gebildet. Diese Genossenschaft führte noch unter der Oberaufsicht des Klerus Schauspiele heiligen Inhalts, sogenannte *Mysterien*, auf der dreigeteilten Bühne auf, die Himmel, Erde und Hölle vorstellte. Diese Spiele fesselten die Anteilnahme des Volkes in hohem Grade, nicht am wenigsten durch einen gewissen Realismus in der Darstellung und durch Einfügen von Szenen burlesker Art in die religiösen Dramen. Im XIV. Jahrhundert gründete sich eine mächtige Schauspielerzunft, die mit zahlreichen Privilegien ausgestattet wurde, die eigene Rechtsprechung und einen eigenen König hatte: es war die *Bazoche*. Die *Clercs de la Bazoche* stellte eine andere Art von Stücken dar, die »*Moralitäten*«. Dies waren allegorische Dialoge, wo an Stelle wirklicher Menschen allerhand Personifikationen auftraten, Tugend und Laster, freier Wille, Zerknirschung, Rebellion, u. a. m. Nicht selten setzte man statt tiefsinniger Predigt übermütige Satire: aus der »*Moralität*« wurde die »*Sotie*«.

Adel und Geistlichkeit, die alte Zeit, das Narrentum, der Missbrauch u. s. w. traten personificiert auf; die Allegorien wurden ins Komische übertragen, um gegen Unsitten und Auswüchse ins Feld geführt zu werden und durch Abschreckung belehrend und bessernd zu wirken. Eine Ausartung der »Sotien« waren die »Farcen«, Stücke niedrig komischen Genres, die zur Erheiterung der Massen gespielt wurden und die durch Anspielungen, treffende Bosheiten und beissende Witze ihre Wirkung hervorbrachten. Hier war der Zweck der früheren Spiele, zu erbauen oder wenigstens zu belehren, vollständig verloren gegangen; der Hauptzweck der Farcen war es, Lachen zu erregen und die grosse Menge zu belustigen. Diese Art Stücke wurden von einer dritten Art Schauspielergesellschaft gespielt, die sich *Enfants sans souci* nannten und von einem Narrenfürsten, *prince du sot*, geleitet wurden. Diese Truppe stand mit den religiösen Spielen nur noch insofern in Zusammenhang, als sie in den ernstesten Mysterienspielen ausgedehntere komische Szenen spielte, wodurch eine Art Mischspiele entstanden, die *jeux de pois pilés* genannt wurden und beim Publikum besonders beliebt waren. Leider versank jetzt die Kunst immer mehr in Schlamm und Schmutz; Musik wurde so gut wie gar nicht mehr angewendet, kaum dass in den Farcen noch ein Lied gesungen wurde. Hervorgegangen waren die Farcen wohl aus den obenerwähnten komischen Szenen, die in den heiligen Spielen aus kleinen Anfängen sich immer mehr entwickelt hatten, bis sie schliesslich einen breiten Raum einnahmen, und sich zu ganzen erheiternden Zwischenspielen herausbildeten. Veranlassung zu komischen Szenen gaben Judas der Verräter mit dem Geldbeutel, die Kriegsknechte, die Hirten, auch wohl der Teufel, der nicht selten komisch dargestellt wurde, obwohl man im Grunde doch vor ihm fürchten machen wollte. Man brachte dann Figuren aus dem wirklichen Leben an, Reliquienhändler, Quacksalber, lüderliche Frauenzimmer, ganze Wirtshausszenen wurden eingefügt wie bei dem »*Jus du Saint Nicolai*« des Jehan Bodel, und so kam es, dass sich aus der kirchlichen

dramatischen Kunst allmählich eine weltliche entwickelte, die sich am Ende ganz von der kirchlichen Kunst losmachte und nur noch zur Erheiterung diente. Ein erheiterndes Zwischenspiel, das sich einer ungemeinen Beliebtheit erfreute, war die Fabel von Reinhard dem Fuchs, der unter anderem als Papst auftrat, dabei aber fortwährend Hühner und Küchlein verzehrte. Solchen eingestreuten Zwischenspielen, die man Entremets (Intermezzi) nannte, zuerst eine einigermaßen geordnete Gestalt gegeben zu haben, ist das besondere Verdienst der Trouvères, wie Rutebeuf und Jehan Bodel. Diese brachten in das Chaos regelloser dramatischer Szenen einen Plan, bestimmte Personen, eine fortlaufende und sich entwickelnde Handlung, wozu sich bei Adam de le Hale noch glückliche Versuche von Charakterzeichnung der handelnden Personen gesellten. Die Trouvères brachten dergleichen Entremets auch an die Höfe der Fürsten, zu denen sie ja häufig als Hofdichter Zutritt hatten, und es wurden derartige »Diversissements« bei den Festen der Grossen aufgeführt. Als die dramatischen Darstellungen sich ganz verweltlicht hatten, öffneten sich ihnen die Paläste und Schlösser der Grossen des Landes, und sie dienten hier, während die religiösen Spiele einen geheimen sozialpolitischen Zweck verfolgten, lediglich dem Vergnügen. Der Adel, der es nicht wie die Geistlichkeit für nötig befand, sich die Herzen der Unterthanen zu gewinnen, verfolgte auch mit der dramatischen Kunst keinen tieferen Zweck; Glanz und Prachtentfaltung waren die Hauptsache, alles diente nur zum Vergnügen, zur Berausung der Sinne. Häufig hielten sich die Grossen eigene Schauspielertruppen, um sie bei festlichen Aufführungen zu verwenden; auch Sänger und Dichter wurden an die Höfe gezogen, wo sie, ähnlich den alten Barden und Skalden, die Thaten ihrer Fürsten verherrlichten. Alle freien Künste wurden hier gepflegt. Man unterschied Trouveurs Dichter, Chanteurs Sänger, Conteurs Erzähler, Joueurs Darsteller, Jongleurs Instrumentenspieler und endlich, Bateleurs Spassmacher und Taschenspieler. Oft bildeten die Künstler, die sich mit einem Gesamtnamen als Ménestrels bezeichneten,

grosse Gemeinschaften, die sogenannten Ménestradien, die eine streng geschlossene Organisation besaßen. Künstlerische Vereinigungen bildeten sich auch unter den Bürgern, besonders in den reichen Städten des nördlichen Frankreichs; es waren die oben erwähnten Puy's, wo Dicht- und Sangeskunst eifrig gepflegt wurden. Später, als sich die Puy's mehr und mehr entwickelten, wurden dort auch dramatische Stücke weltlichen Inhalts aufgeführt. Diese bereits von neuem Odem erfüllten Werke verrieten ihre aus dem Volke hervorgegangenen Verfasser, die für die Leiden des von Steuern und Frohnden gedrückten Volkes ein Herz hatten und seine Klagen verstanden. (Der niedere Klerus ging meist aus dem Volke hervor; ihm gehörte auch Adam de le Hale an.) Das arme Volk, das als *servum pecus* vor der herrschenden Geistlichkeit und den Grossen der Erde am Boden lag, hatte auch das Bedürfnis, sich durch Spiele zu erheitern; es machte keine grossen Ansprüche an reiche Ausstattung, an tieferen Gehalt der Stücke, es nimmt fürlieb mit natürlichen einfachen Szenen, die es ohne geistige Anstrengung geniessen kann, mit prunklosen Darstellungen im Freien, auf Plätzen und Kreuzwegen. Fahrende Banden von Gauklern und Spielleuten sorgten für die Unterhaltung des Volkes; der Jonglerie *seigneuriale*, die für die Ergötzung der Grossen an den Höfen sorgte, trat die Jonglerie *foraine et populaire* gegenüber. So gliederte sich das Theater in drei Teile, ähnlich wie im Leben Geistlichkeit, Adel und Volk. Aus den Schiffen und Vorhöfen der Kirche zog die dramatische Kunst in die Paläste der Könige und die Schlösser der Vornehmen, um endlich auf die Plätze und Kreuzwege zum Volke zu kommen.

Das Spiel von Robin und Marion wurde von Adam de le Hale am Hofe Karls von Anjou verfasst, um zur Erheiterung dieses Fürsten und seines Hofes zu dienen. Auf diesen Zweck musste der Dichter bei der Schaffung seines Werkes Rücksicht nehmen; in der Wahl und Behandlung eines dramatischen Stoffes musste er seinen zukünftigen Zuhörerkreis im Auge behalten. Es ist nun eine bekannte

Thatsache, dass der menschliche Geist mehr Interesse und Sympathie empfindet für eine Sache, die ihm bekannt und vertraut ist, als für etwas, das ihm gänzlich unbekannt ist, dem er völlig fremd gegenübersteht. So muss auch ein Theaterstück, das Teilnahme und Interesse bei den Zuhörern erregen will, anknüpfen an etwas, das denselben schon einigermaßen vertraut ist. Der Dichter muss die Gedanken, die seine Zeit bewegen, benutzen und seinen Zuhörern in einer neuen fesselnden Beleuchtung vorführen, er muss die Empfindungen seiner Zeitgenossen dichterisch verkörpern, um ihnen ein Spiegelbild ihres Fühlens und Denkens, Thuns und Treibens zu geben. Das hat Adam de le Hale, eine feinfühlende Dichternatur, instinktiv richtig empfunden. Die Kunstwerke sind dann auch der Ausdruck des poetischen Genies der Völker und Zeiten, aus denen sie hervorgegangen sind. Die Denkmäler der verschiedenen Künste als eine Nachahmung der Natur schlechthin betrachten, hiesse nur die körperliche Seite ins Auge fassen und die geistige vernachlässigen: unwillkürlich thut der Künstler aus seiner Seele hinzu; *homo additus naturae*, sagt Francis Bacon. Der Künstler erfasst die an ihn herantretenden äusseren Eindrücke, um sie gemäss den Anschauungen, die ihn und seine Zeitgenossen beherrschen, innerlich zu verarbeiten und so mit Hülfe der dichterischen Phantasie aus dem Ueberkommenen ein neues Kunstwerk zu schaffen. Was für ein Gebiet erwies sich nun am geeignetsten, welche Wahl des Stoffes musste der Dichter treffen, um anknüpfend an das, was in seinem Publikum lebendig war, seinen eigenen Empfindungen Ausdruck zu verleihen? Welcher Stoff war ferner zu einer mimisch-musikalischen Darstellung am passendsten, wo Musik und Poesie ungezwungen, wahr und natürlich sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen konnten? Wilhelm Schlegel bemerkt richtig, dass die Oper einen falschen Weg eingeschlagen habe, wenn sie sich mit dem geschichtlichen Drama verbinde; die Illusion, dass der Schauspieler singt auf der Bühne, bedingt andere, ähnliche Illusionen hinsichtlich des Stoffes. Es muss möglich erscheinen, dass der Darsteller

dass

sich des gesungenen Wortes bediene, anstatt des gesprochenen. Wenn aber zum Text einer Oper historische Ereignisse gewählt werden mit Verschwörungen, Ratsversammlungen und Konzilen, so wirkt die Unwahrscheinlichkeit, dass alle Worte dabei gesungen wurden, absurd. In der Oper muss vielmehr der Mythos, die Fabel, das Märchen, der Ritterroman, das Pastorale als Feld musikalischer Illusion dienen; dort muss der Dichter schöpfen, wenn er Gefühl hat für Harmonie zwischen Inhalt und Form. Das hatte der Dichter von Arras wohl begriffen, als er sein Spiel, Robin und Marion, dem pastoralen Gebiet entlehnte und so jene reizenden mit Gesang untermischten Szenen schuf, die zuerst die Idee einer veritablen komischen Oper abgaben. Die Poesien aller Völker haben immer geträumt von einer Zeit ruhigen, friedlichen Glückes, von einem goldenen Zeitalter; je unruhiger und bewegter die Gegenwart war, um so grössere Sehnsucht empfand man nach einem stillen zurückgezogenen Leben, nach einem glücklichen Dasein, fern von den Stürmen der Welt. Man glaubte ein solches zu finden in dem einfachen Leben der Hirten, die in Feld und Wald mit ihren Herden ein idyllisches Dasein führten.¹⁾ Daher nimmt das Pastorale, Bukolische, Idyllische in den Poesien aller Völker eine gewisse Stellung ein; es hatte immer am meisten Erfolg in unruhigen, unheilvollen Zeiten, wenn Unrecht und Sittenverderbnis herrschte: dann dienten die glücklichen und einfachen Zustände als Vorbild, zur Aufrichtung und zum Trost. Auch das Mittelalter gehorchte diesem Gesetz. Die Kirche hatte Anknüpfungspunkte an das Pastorale durch die Hirten der Bibel, besonders diejenigen des neuen Testaments, die in gläubiger Einfalt den neuen Heiland der Welt anbeteten. Wie sie hier die ersten Verbreiter neuer Heilswahrheiten waren, so hat auch in der Geschichte das Volk der Hirten,

¹⁾ Charakteristisch hierfür scheint mir auch eine Stelle im „Don Quixote“ des Cervantes, wo der arme Held, besiegt und zerschlagen, wünscht, sich mit seinem treuen Sancho Pansa ganz dem Hirtenleben widmen zu können, um fern von dem Getümmel der Welt in der einsamen Natur Frieden und Freude zu finden und zu geniessen.

das mit einer angeborenen Klugheit und Sittenreinheit häufig nicht geringen Mut und aufopfernde Treue verband, sich mehrfach rühmlich hervorgethan. Hirten versuchten allein den heiligen Ludwig zu befreien, und später war es eine einfache lothringische Schäferin, die in kühner Begeisterung den muthlosen Adel beschämte und ihrem König zur Krönung in Rheims und zur Befreiung seines Landes von den englischen Feinden verhalf. Der Sittenreinheit, Unschuld und Einfachheit in dem Leben der Hirten stand aber als Schattenseite eine gewisse rohe Natürlichkeit und bäurische Derbheit gegenüber, so dass eine einigermaßen realistische Schilderung des Hirtenlebens immer auf einer etwas niedrigen Stufe stehen bleiben musste. Indem Adam de le Hale den Stoff zu seinem Spiel dem Hirtenleben entnahm, wählte er ein Sujet, das den Lieblingsvorstellungen seiner Zeit entsprach; er konnte seine eigenen Gedanken, auch mancherlei Tendenz hineinlegen und hatte den Vorteil, dass der Stoff seinen Zuhörern vertraut war. In der damaligen Zeit waren nämlich am Hofe Karls von Anjou viele Chansons im Schwange und sehr beliebt, die sich mit dem Idyll des Hirtenlebens beschäftigten. Verschiedene Verse waren auf aller Lippen. Der geschickte Trouvère konnte keine glücklichere Wahl treffen, als die anmutigen und volkstümlichen Figuren auf die Bühne zu bringen, die aus den Pastourellen zeitgenössischer Dichter allgemein beliebt und bekannt waren. Monmerqué und Michel veröffentlichen in ihrer Ausgabe des »Théâtre français au Moyen-âge« 8 Motets und 27 Pastourellen, die von der Liebe Marions zu Robin und den Bemühungen eines Ritters um die Gunst der Schäferin handeln. Besonders beliebt war ein Chanson des Dichters Perrin d'Angecort, der auch zur Zeit Adams am Hofe zu Neapel lebte und ein Liebling Karls von Anjou war. In jenem Gedichte, dessen Refrain genau mit dem des ersten Liedes von Marion in Adam de le Hale's Spiel übereinstimmt (Robin m'aime, Robin m'a etc.), unterliegt Marion den Verführungskünsten des Chevaliers. Adam, dessen Empfindungen mit denen des ritterlichen Sängers nicht übereinstimmten, hat es vor-

gezogen, Marions Tugend siegen zu lassen, sehr zum Vorteil des Stückes. Das niedliche Gedicht des Perrin d'Angecort, das wahrscheinlich um die Mitte des XIII. Jahrhunderts verfasst wurde, kann gewissermassen als Keim des Spiels von Robin und Marion gelten. Es finden sich aber noch in anderen Pastourellen Situationen und selbst wörtliche Wendungen, die Adam de le Hale in sein Spiel mit hinüber genommen hat. So weist eine Pastourelle von Huittaces de Fontaine die Stelle auf: »He, erwache Robin, denn man führt Marion fort!«, die Adam dem Gautier in den Mund legt, wie der Ritter Marion auf seinem Zelter entführt. Indessen hat der Dichter wohl nicht seinen Stoff einzelnen der Gedichte entnommen, die in der damaligen Zeit Mode waren und zu Hunderten entstanden, sondern die pastoralen Figuren in seinem Spiel waren gleichsam in der Poesie der damaligen Zeit lebendig, und der Dichter verkörperte nur diese Gestalten, indem er sie auf die Bühne brachte. Es war natürlich und lag schon im Stoffe, dass eine gewisse Einfachheit in dem dramatischen Spiele herrschte; grosse äusserliche Ereignisse, tiefere seelische Konflikte kamen nicht vor. Adam de le Hale aber hat es verstanden, durch geschickte Behandlung den Stoff anziehend zu gestalten. Hirten kamen schon in älteren kirchlichen Dramen vor; sie beteten den neugeborenen Heiland der Welt an. Aber sie waren nur gewissermassen ein Chor und trugen kein individuelles Gepräge; es waren zwar Hirten dem Namen nach, aber nichts wies auf ihr pastorales Leben und Treiben hin. Adam de le Hale's Verdienst liegt nun in der dramatischen Ausgestaltung des an und für sich einfachen und dürftigen Stoffes und in der geschickten Charakterisierung sowohl einzelner Personen, wie ganzer Stände; dies letztere wirft interessante Streiflichter auf das ganze soziale Leben der damaligen Zeit. Ferner brachte Adam de le Hale in den nicht ganz unverfänglichen Stoff ein sittliches Moment, indem er die Heldin allen Verführungskünsten des Ritters siegreich widerstehen lässt, was in den meisten Pastourellen nicht der Fall war. Marion wird durch ihr richtiges Gefühl, durch ihren natür-

lichen Takt, den sie gegenüber den Werbungsversuchen des Ritters, wie gegenüber den Ausgelassenheiten und derben Spässen ihrer Gefährten beweist, geradezu zu einem Ideal weiblicher Sittenreinheit. Ihr Geliebter Robin ist ausserordentlich geschickt charakterisiert. Er ist der Typus eines jungen Dorfhahns, prahlerisch, tölpelhaft, eitel, verliebt, eifersüchtig. Obwohl er sich vor dem Ritter duckt im Bewusstsein seiner niedrigeren sozialen Stellung gegenüber dem hochgeborenen Herrn, ist er doch nicht ohne Mut in seinem Beruf: er verteidigt die Schafe tapfer gegen den Wolf, der in Marions Herde einbricht. In Gautier dem Starrkopf zeichnet der Dichter die Schattenseiten ländlicher Urwüchsigkeit; er ist, obwohl ein wohlhabender Landmann, doch ohne jegliches Gefühl für Schicklichkeit, roh, derb und sinnlich. Die anderen Personen treten weniger hervor, sie sind meist sympathisch, wie die verständige und sittenreine Peronnele und der ernste, friedentiftende Rogaut. Köstlich ist der stets spieleifrige, aber noch mehr stets esslustige Huart gezeichnet, der es sich gern auf anderer Leute Kosten wohl sein lässt. Gegenüber dem anmutenden und einfachen Leben der Landleute, die ihren Berufspflichten mit Treue und Aufmerksamkeit obliegen und nach der Arbeit an Musik, heiteren Spielen und Tänzen sich erfreuen, steht der Ritterstand, dessen Repräsentant der Chevalier Aubert ist. Roh, gewaltthätig, lüstern, zwar äusserlich ein vollkommener Cavalier, aber ohne jede edlere Gesinnung, ist derselbe ein Typus jener herumstreifenden Ritter, die überall, gleichwohl wo, Streit oder Liebe suchten; er bestürmt Marion mit seinen Liebesanträgen und scheut selbst vor Anwendung roher Gewalt nicht zurück. Seinen Aerger über die Vergeblichkeit seiner Bemühungen lässt er an dem unschuldigen Robin aus, den er, als dieser ihm den entflohenen Falken etwas ungeschickt zurückbringt, jämmerlich durchprügelt. So zeichnete Adam in dem Ritter Aubert das wüste Strauchrittertum, in dem die guten Sitten edler Ritterlichkeit immer mehr untergingen, und mancher der vornehmen Zuhörer mochte sich durch das Spiegelbild getroffen fühlen. Auch

auf die Geistlichkeit fällt in der Méhalès-Episode ein satirisches Streiflicht und zeigt, dass die geistlichen Hirten nicht immer auf die Unschuld der ihnen anvertrauten Schäflein bedacht waren. So hat Adam de le Hale aus dem einfachen Stoff, den er sich aussuchte, um ein kleines Festspiel zur Ergötzung seines fürstlichen Gönners und des Hofes zu verfassen, ein fesselndes, charakteristisches Bild von dem sozialen Leben seiner Zeit geschaffen, das man heute noch mit Interesse betrachten kann. Indem Adam das ihm angeborene Talent zu dramatischer Gestaltung auf einen bisher dramatisch noch nicht verwerteten Stoff verwandte, begründete er eine ganz neue, bis dahin unbekannte Art des Schauspiels, das Schäferdrama, die ebenso wenig mit den kirchlichen Mysterien und dramatisierten Legenden, wie mit den allegorisierenden Moralitäten und den ausgelassenen Farcen etwas gemein hatte. Das Spiel Adam de le Hale's nimmt in der Entwicklungsgeschichte der dramatischen Kunst eine ganz eigene Stellung ein: kein einziges der vorher entstandenen Stücke ist ihm ähnlich. Was aber dem Spiel von Robin und Marion noch einen besonderen Reiz verleiht, ist die Anwendung einer charakteristischen und ebenfalls eigenartigen Musik.

Bevor wir nun die Musik zu »Robin und Marion« genauer betrachten, müssen wir erst einen kurzen Rückblick gewinnen, wie sich bis dahin die Musik im Mittelalter entwickelt hatte.

Gleich wie die Kirche sich des Hanges des Volkes für dramatische Darstellungen bedient hatte, um ihre Macht auszubreiten und zu befestigen, so bemächtigte sie sich auch der Musik, um sie in ihren Dienst zu stellen. Wohin immer die kühnen Sendboten der Kirche gingen, um das Christentum auszubreiten, stets waren sie darauf bedacht, durch Einrichtung und Festsetzung kirchlichen Gesanges die neue Lehre zu stützen. In Frankreich wurde die Einführung und Ausbreitung der kirchlichen Musik durch die Könige sehr begünstigt. Karl der Grosse schätzte den Gesang sehr hoch, er selbst war im Singen geübt. Alle Geistlichen

mussten musikalische Kenntnisse besitzen. Karl der Grosse zog nicht nur wie seine Vorgänger römische Gesanglehrer an seinen Hof, sondern sandte auch eingeborene Geistliche nach Rom, um dort den kirchlichen Gesang zu erlernen; endlich gründete er in mehreren Städten Gesangschulen, unter denen die von Metz so berühmt wurde, dass man den schönsten und reinsten Kirchengesang »Metzer Gesang« (cantilena Metensis) nannte. Auch unter Karls Nachfolgern fand die Musik in Frankreich besondere Pflege. Der kirchliche Gesang war im Anfang ernst und einfach; man begnügte sich damit, langsame und schwere Melodien zu singen, ohne Rhythmus, in gleichlangen Tönen und diatonischen Fortschreitungen. Um dem Gesang später mehr Fülle zu geben, sang man nicht mehr unisono, sondern mehrstimmig in einfachen konsonanten Intervallen, Oktaven, Quinten und Quarten, die man kunstlos aneinander stellte. Im »Organum« (auch »Diaphonie« genannt) setzte man Note gegen Note ohne bestimmten Rhythmus, indem man dem Text des kirchlichen cantus firmus folgte, so dass nur ein einfacher harmonischer Gesang entstand. Später im sogenannten »Discantus« oder »Duplum« setzte man zwei oder mehrere Noten gegen eine des cantus firmus. Dies ist der Anfang der Polyphonie. Als man diesen Gesang theoretisch zu betrachten anfang, nannte man ihn Mensuralgesang; Franko von Köln schrieb eine Abhandlung über diese Ars cantus mensurabilis, die auf lange Zeit hin massgebend blieb. Der Geang in den geistlichen Schauspielen war teils wirklicher ritueller Kirchengesang, teils wurden die nach den Bibelworten zusammengestellten oder auch frei erfundenen Gesänge, die einen Teil des Dialogs bildeten, nach Melodien vorgetragen, welche ganz im Geiste des kirchlichen cantus firmus gehalten waren, ernst, feierlich, ohne Rhythmus und genaue Zeiteinteilung, in den diatonischen Fortschreitungen der alten Kirchentonarten, die noch von der antiken griechischen Musik beeinflusst waren. Indes dem Herzen des Volkes sagte diese Art der Musik nicht zu, sei es aus alten Ueberlieferungen im Volke, sei es aus instinktivem Gefühl für naturent-

sprechende Melodik. Die Musik des Volkes wehrte sich nicht ohne Erfolg gegen das Eindringen fremder Kunstanschauungen und beeinflusste in ihrem Sinne den Kirchengesang, so dass es wiederholter ernster Anstrengungen von Seiten der vereinigten kirchlichen und weltlichen Obergewalt bedurfte, um diese ungeeignet erscheinenden Elemente wieder zu beseitigen. Schon Pipin sah sich genötigt, neue römische Gesangmeister kommen zu lassen, um die kirchliche Musik im Sinne der gregorianischen Kunstprinzipien zu reinigen und zu reformieren. Jedoch wurden dauernde Erfolge nicht erzielt. Als Karl der Grosse zur Regierung kam, musste er eine neue vollständige Reform veranstalten, um mit dem heiligen Stuhle einig zu sein. Er stiess bei seinen Sängern auf lebhaften Widerstand. Es hatte sich in Frankreich durch Vermischung der kirchlichen Musik mit dem »Nationalgeschmack« eine besondere Art der Musik herausgebildet, die man gallikanisch nannte. Die Eigenart derselben bestand nicht sowohl in gewissen Einzelheiten der Ausführung als besonders in einem gänzlich anderen Charakter der Melodie, der eine andere Tonalität als die kirchliche zu Grundlage lag. Forschungen der neuesten Zeit haben ergeben, dass die Tonalität der Völker des Nordens von der kirchlichen wesentlich verschieden war. Spuren davon erhielten sich in den Liedern des Volks, entgegen der künstlichen Musik der Kirche und trotz ihrer offiziellen Vorherrschaft. Eigentliche alte Volksgesänge des Abendlandes haben sich allerdings kaum bis ins Mittelalter hin erhalten. Das Christentum war der Fortdauer von Gesängen, die aus dem Heidentum herührten, nicht günstig; Geistliche und Laien ergaben sich ausschliesslich der kirchlichen Musik, so dass, was sich noch etwa an Resten der alten Volkspoesie gehalten hatte, im Verlauf der Zeit ganz in den Hintergrund gedrängt wurde. Dennoch retteten sich wohl Reste der alten Kunstprinzipien, die im Volke lebendig waren und blieben, auch in die christliche Zeit hinüber, wo eine neue Kultur zur Herrschaft gekommen war. Gerade das Volk hält zäh am Alten fest, während sich die Gebildeteren leicht mit Neuerungen vertraut

machen und befreunden. Wenn die Empfindungen, welche die Volksseele bewegen, in gewissen Formen zum Ausdruck gelangen, sich dem Gedächtniss einprägen, durch Wiederholung von Mund zu Mund sich fortpflanzen, so entsteht die echte eigentliche Volksweise.¹⁾ Leider sind uns vollständige Volkslieder aus dem Anfang des Mittelalters nicht erhalten; Spuren davon aber, die wohl auf volkstümliche Weisen zurückgehen, finden sich als harmonische Unterlagen, sogenannte Tenors, in niederländischen Messen, wie das berühmte und beliebte Lied vom bewaffneten Mann (*l'homme armé*), über das seit Dufay von fast allen niederländischen Meistern Messen komponiert worden sind. Besonders charakteristisch für das Nebeneinanderbestehen und Ineinandergreifen volkstümlicher und kirchlicher Kunstprinzipien ist die Kunst der Trouvères und Troubadours. Die Trouvères, die oft, wie auch Adam de le Hale, dem geistlichen Stande angehörten, waren mit den kirchlichen Kunstanschauungen hinlänglich vertraut; andererseits, da die Musik sowohl an den Höfen der Grossen wie im Volke sich grosser Beliebtheit erfreute, mussten sich die Trouvères in ihren musikalischen Erzeugnissen auch zu diesen beiden Klassen der Bevölkerung gut stellen. Daher kommt es wohl hauptsächlich, dass, wenn man die Musik jener Epoche betrachtet, man auf bemerkbare Verschiedenheiten in den einzelnen Arten der Musikstücke stösst, die auf die verschiedenen Fassungsgrade zurückzuführen sind, denen sich die Trouvères anpassen mussten. Ihre Musik, einfach und melodisch im unbegleiteten Liede, wurde schwerfällig und unsänglich,

¹⁾ Darum entstehen die wirklich volkstümlichen Weisen auch immer in der Sprache des Volkes; was an lateinischen Volksgesängen überliefert ist, ist jedenfalls mönchischen Ursprungs, so der Schlachtgesang von Fontenay (842):

Aurora cum primo mane
Tetram noctem dividens etc.

und das Triumphlied auf den Sieg Chlotar's II. über die Sachsen:

De Chlotario est canere,
Rege Francorum etc.

wenn mehrere Stimmen zu einem Ganzen vereinigt wurden, und zeigte dann, dass sie das Resultat überkommener Regeln, nicht die Eingebung eines frei erfindenden Genies war. In den Kompositionen Adam de le Hale's ist eine bestimmte Scheidung zu erkennen in Werke, die für eine grosse Menge von Zuhörern verständlich sein sollten und andere, welche für die mit den damaligen Bildungselementen durchtränkte Klasse bestimmt waren. Auch bei anderen zeitgenössischen Trouvères finden sich vielfach Weisen volkstümlichen Charakters, so die eingestreuten *Airs* in dem Roman *Li Renard noviel des Trouvères Jaquemars Gielée* aus Lille. Ebenso findet man volkstümliche Tonalität in den Melodien der Troubadours, besonders des Königs Thibaut von Navarra. In den harmonischen Kompositionen, die für die Gebildeten geschrieben wurden, blieb man bei den Regeln kirchlicher Komposition stehen; doch flocht man auch hier mitunter Volkslieder ein. Wie stellten es nun die Trouvères an, um die beiden widerstrebenden Elemente zu vereinigen, um die volkstümlichen Weisen mit den herrschenden Kunstanschauungen kirchlicher Musik in Einklang zu bringen? Sie wandten diejenigen Kirchentöne an, die ohne das Gebiet der Kirchen-tonarten zu verlassen, der natürlichen Tonalität sich am meisten näherten. Es waren dies die lydische und hypolydische Tonart, die man damals als 5. und 6. Kirchenton bezeichnete, und die abgesehen von geringfügigen Modifikationen den modernen Tonreihen von F-dur und C-dur entsprechen. Diese Kirchentonarten wurden in der alten Kirchenmusik fast gar nicht angewendet, ja waren geradezu verpönt. Glarean sagt in seinem *Dodecachordon*, dass man die lydische Tonart wie in gemeinsamer Verschwörung gleichsam des Landes verwiesen habe. Beim Volke hingegen, das sich auf sein natürliches Gefühl verliess und sich gegen die Eingriffe kirchlicher Kunst sträubte, waren die F-dur und C-dur-Tonleiter für einfache weltliche Lieder am beliebtesten. Vielleicht kam es daher, dass die Kirche, um ihre Kunst von weltlichen Elementen möglichst frei zu halten, diese Tonart verwarf; sie wurde trotz des Einspruchs einzelner

Theoretiker, so des Marchettus von Padua, der die C-dur-Skala für die einzig natürliche erklärte, als lasciv verschrieen und blieb von den kirchlichen Gesängen ausgeschlossen. Noch ein anderes Element war bei dem kirchlichen Gesang völlig ausser acht gelassen: es war die Melodie. Die Melodie, deren Wesen ohnehin mit den ernsten Kirchentonarten schwer zu vereinigen war, wurde von den gelehrten Musikern über dem Studium des Kontrapunkts vollständig übersehen. In dem Gesang, den die kontrapunktisch gebildeten Tonsetzer für mehrere Stimmen komponierten, ging, was man etwa für Melodie ansehen könnte, zufällig und an sich bedeutungslos aus dem Nebeneinander der Stimmen hervor. Der sogenannte Tenor aber, der übrigens eine Melodie im modernen Sinne auch fast niemals enthielt, lag nicht über den anderen Stimmen, sondern mitten zwischen ihnen, und wurde von den kontrapunktierenden Stimmen so überwuchert und erstickt, dass er nicht zur Geltung kam. Die Melodie als solche blieb vollständig den Laien zu eigen und ist nur in den Liedern des Volkes zu finden. Gerade in Frankreich herrschte im Volke ein lebhafter Zug für eine gesunde, frische Melodik. Man fügte wenige Töne zu einfachen anmutigen Kombinationen zusammen, reihte andere ähnliche zwanglos daran und wiederholte einzelne solcher melodischen Wendungen zwei- oder mehrmals. Eine solche einfache Melodie von geringer Ausdehnung nach Höhe und Tiefe, von graziöser rhythmischer Bewegung ist charakteristisch für das französische Volkslied. Wie mit der volkstümlichen Melodik konnte sich auch mit einer ausgeprägten Rhythmik die Musik der Kirche wenig befreunden. Zuerst sang man in gleichförmigen langen Noten, ohne jegliche Takteinteilung. Auch noch, als die Mensurierung aufkam, hielt man sich nicht an eine bestimmte zeitliche Einteilung der Noten. Die Mensurierung war ursprünglich kein Mittel der Rhythmik, sondern nur eine zahlenrichtige Ausgleichung der verschiedenen Notenquantitäten des Cantus firmus und der kontrapunktierenden Stimmen zu einander. Später erst gelangte man dazu, eine gewisse gleichmässige Einteilung des Ge-

sanges vorzunehmen: man fasste immer drei lange Noten zusammen. Alle Musik, sagt Johannes de Muris, geht von der Zahl 3 aus. Diese Zahl galt als das Symbol der Trinität und der Vollkommenheit. Die gelehrten Musiktheoretiker des Mittelalters hatten eine Vorliebe dafür, gerade in die Musik allerhand Symbolik und mystische Spekulationen hineinzutragen. Der dreiteilige Takt blieb lange allein gültig, der zweiteilige Takt, den man aber gegenüber dem vollkommenen dreiteiligen immer als unvollkommenen bezeichnete, tritt erst im XIV. Jahrhundert als selbständiges rhythmisches Mass auf. Zur Zeit der Trouvères herrschte allein noch das dreiteilige Zeitmass in der kirchlichen und weltlichen Musik.

Nachdem wir so die Stellung der drei Elemente der Musik, Tonalität, Melodik und Rhythmik zur kirchlichen und weltlichen musikalischen Kunst ins Auge gefasst, wollen wir sehen, wie sich Adam de le Hale's Spiel von Robin und Marion hinsichtlich der Anwendung derselben stellt.

Adams Spiel hatte mit den kirchlichen Darstellungen gar nichts mehr zu thun: von ihm datiert eigentlich die Säkularisation des Theaters, obwohl die völlige Loslösung des Dramas von der Kirche sich nur langsam vollzog und erst ein Jahrhundert später vollkommen wurde. Adam de le Hale verfolgte mit seinem Spiele auch nicht den Zweck, einer gläubigen Gemeinde Erbauung zu gewähren, sie durch fromme Kunst in die Mysterien christlicher Heilslehre einzuführen, sondern er wollte die Herzen seiner Zuhörer erfreuen, ihnen vielleicht durch ein freundliches Bild aus der fernen Heimat eine liebe Erinnerung wecken, auch wohl den Entarteteren unter den Vornehmen des Hofes eine kleine Lektion in anmutiger Form erteilen. Um aber den allgemein menschlichen Empfindungen, angemessen dem einfachen Stoff, den er wählte, auch in der Musik einen passenden charakteristischen Ausdruck zu geben, durfte er sich nicht an die schweren Formen halten, die in der kirchlichen Kunst gebräuchlich waren, sondern er musste volkstümliche Weisen komponieren. Er war hier durch keinerlei Regelzwang

eingeeengt, sondern durfte frei seiner natürlichen Eingebung folgen. In der Musik zu »Robin und Marion« zeigt sich die Ueberlegenheit des Schelms von Arras über seine Vorläufer und seine Zeitgenossen. Die ganze Musik ist anmutig, leicht und natürlich und trägt den Stempel der Popularität, wie er den Volksliedern eigen ist. Die Tonalität ist der heutigen nahezu gleich. Es ist merkmürdig, dass diejenigen Tonsetzer, die sich bemühten, den natürlichen Empfindungen des Menschenherzens Ausdruck zu geben, unbewusst die moderne Tonalität angewendet haben. Wir finden dieselbe ebenso bei den Versuchen der Auferweckung des musikalischen Dramas in der Renaissancezeit, bei Monteverde, wie in dem volkstümlichen Spiele Adam de le Hale's. Die Melodien zu »Robin und Marion« gehen sämtlich aus der lydischen und hypolydischen Tonart; die besonderen Eigentümlichkeiten dieser Kirchentonarten, die sie von dem heutigen F-dur und C-dur unterscheiden, gelangen fast gar nicht zur Anwendung, so dass wir die Empfindung von reinem F-dur und C-dur haben. Meist ist in den Melodien, die der lydischen Tonart angehören, in der Handschrift direkt ein Be (b) vorgezeichnet, so dass das h, welches in der lydischen Tonart (z. B. beim Aufsteigen nach c) vorkommt, gar nicht zur Anwendung kommt und ein reines F-dur vom Komponisten beabsichtigt erscheint. Der freudige Schlussreigen (Venés, venés après moi) weist das reinste C-dur auf, das in der damaligen kirchlichen Musik unerhört war. Die sogenannte ionische Tonart, die unserem C-dur entspricht, beginnt erst im XV. Jahrhundert aufzutreten.

Die einfachen und graziösen Melodien zu »Robin und Marion« sind von geringem Umfang; einzelne melodische Wendungen werden mehrmals wiederholt, auch grössere Stellen rondoartig am Anfang und Schluss eines Liedchens angebracht, wie gleich in dem ersten Lied Marions der Refrain:

»Robin m'aime, Robin m'a

Robin m'a demandée, si m'ara,«

Zur Refrainbildung werden auch onomatopoetische Silben verwendet, die an die Töne ländlicher Instrumente wie Flöte

und Sackpfeife anklingen, so bei den aufeinanderfolgenden Liedern Marions und des Ritters der Refrain:

»Trairi, deluriau, deluriau, deluriele

Trairi, deluriau, deluriau, delurot.«

Von welchem melodischen Reiz ist nicht das Lied Robins:

»J'ai encore un tel pasté«,

wie naiv und lieblich die Melodie Marions, als sie in der Ferne Robins Flöte vernimmt:

»J'oï Robin flagoler

Au flagol d'argent!«

Es ist nicht unmöglich, dass Robin diese Melodie auf seiner Flöte begleitete.¹⁾

Die Melodien von »Robin und Marion« zeichnen sich schliesslich durch eine lebhaftere Rhythmik aus. Es ist zwar nur das dreiteilige Zeitmass angewendet, das in dieser Epoche allein gebräuchlich war, indessen kann man, namentlich bei den lebhaften Stellen, je zwei Takte zu Dipodien zusammenfassen — was dem modernen $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt entspräche — so in dem Lied des Ritters:

»Hui matin je chevauchois

Lès l'orière d'un bois.«

Meist sind die dreiteiligen Takte nach sogenannter französischer Manier jambisch gemessen, seltener findet nach italienischer Manier die trochäische Einteilung statt, wie in dem Auftrittsliede des Chevalier:

»Je reparois du tournoiment.«

Wenn auch die französische Manier für uns etwas Ungewohntes, Abgerissenes hat, so war sie doch in den Liedern des Volkes in Frankreich allgemein gebräuchlich. Man kümmerte sich überhaupt nicht allzuviel um die Quantität der Silben des Textes, so dass häufig auf eine kurze Silbe eine lange Note kommt und umgekehrt.

¹⁾ Die liebliche Kombination einer Flöte mit einer Sopranstimme ist gern und mit reizendem Erfolg angewendet worden; ich erinnere an die grosse Arie der Gilda in „Rigoletto“ von Verdi, an „Vielka“ von Meyerbeer u. a. m.

Die Musik zu »Robin und Marion« besteht aus Liedern und Dialogen. Man findet kein einziges Ensemble. Die Einfachheit hätte gelitten unter einer so anspruchsvollen und verwickelten Musik, wie sie in den Rondos und Motets zur Anwendung kam. Es genügt eine Prüfung des ganzen Charakters dieses kleinen Dramas, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass Text und Musik, wie sie in den Handschriften vorliegen, in vollständiger Harmonie mit einander stehen. Man hat behauptet, dass die Melodien in »Robin und Marion« nach Art der Motets dreistimmig gesungen worden seien und sich darauf gestützt, dass in einem Motet Adams, welches in einem Manuskript zu Montpellier enthalten ist, Marions Lied: »Robin m'aime« als mittlere Stimme mit einem Liebeslied als obere Stimme und einem kirchlichen Gesang als Unterstimme in Form eines Motets gesetzt ist. Allein mich dünkt, das beweist gar nichts. Es ist verschiedentlich Brauch und die Komponisten haben es immer für gestattet gehalten, einen ihrer eigenen musikalischen Gedanken noch in anderer Form, als es seiner ursprünglichen Bestimmung entsprach, zu verwerten. Ich erinnere nur an Franz Schubert, der seine Lieder: »Der Tod und das Mädchen« und »Die Forelle« noch in Streichmusik verwendet hat. Die Melodien zu »Robin und Marion« sind uns in zwei Handschriften überliefert, aber weder in dem Manuskript de la Vallière noch in dem der Bibliothek Méjanès zu Aix-en-Provence findet sich eine Spur oder eine Andeutung einer Harmonie. Wenn aber diese Melodien bestimmt gewesen wären, dreistimmig gesungen zu werden, so hätten gewiss die Schreiber der Manuskripte, die in allen Rondos und Motets die verschiedenen Stimmen in der genauesten Weise notierten, die Notierung einer von Adam de le Hale komponierten Harmonisierung bei den Gesängen aus »Robin und Marion« nicht unterlassen. Es ist auch mit der Einfachheit des ganzen Stückes unvereinbar, dass wie z. B. in den Motets verschiedene Worte als Kontrapunkt zu dem eigentlichen Liede gesungen wurden. Aber selbst eine harmonische Begleitung mit demselben Text wie in den

Rondos ist nicht gut anzunehmen. Da häufig nur eine oder zwei Personen auf der Bühne waren, so hätten die anderen hinter der Scene die fehlenden Stimmen mitsingen müssen, was ziemlich ungereimt erscheint.

Wie war es nun mit der Begleitung von Instrumenten zum Gesange? Es werden in dem Stück verschiedene Instrumente erwähnt: Robin spielt Flöte, Huart Sackpfeife, Baudon und Gautier Trommel und grossen Brummsack (*cornemuse au grand bourdon*), zwei andere spielen Horn. Man tanzt nach der Musik der Instrumente. Auch hier ist es kaum anzunehmen, dass die Instrumente sich der barbarischen Harmonik bedient haben werden, die damals nur für Gelehrte geschrieben wurde; diese war bei den einfachen musizierenden Hirten jedenfalls ebenso wenig angebracht, wie sie dem Geschmack der musikalisch ungebildeten Zuhörer entsprochen hätte. Auch wäre der beabsichtigte volkstümliche Ton des Stückes dadurch gestört worden. Eigene Instrumentalpartie findet man übrigens selbst in der Musik des XV. Jahrhunderts noch nicht; man liess die Instrumente einfach mit der Singstimme gehen, wenn man diese überhaupt begleitete, und so ist es jedenfalls auch in Adams Spiel von Robin und Marion geschehen.

Adam de le Hale's Spiel »Robin und Marion« nimmt also auch hinsichtlich der Musik eine Stellung ein, für die sich aus der vorhergehenden Zeit kein Muster findet. Früher hatte die Musik nur der Kirche gedient und war dem Zweck entsprechend schwer und ernst gewesen. Der Trouvère von Arras bediente sich der Musik, um fröhliche Lieder, Spiele und Tänze damit zu begleiten. Seine Musik ist, was Tonalität, Melodik und gewissermassen selbst die Rhythmik anbetrifft, eine ganz andere als die in den kirchlichen Stücken verwendete: sie entspricht dem Empfinden des Volks und hat einen durchaus weltlichen Charakter. So können wir die Stellung des Stückes, wie in dramatischer Hinsicht, so auch in musikalischer als durchaus eigenartig bezeichnen. »Robin und Marion« ist, wie es das erste Schäferdrama ist, zugleich der erste Versuch einer komischen Oper.

Der Erfolg des Werkes war ein beträchtlicher. Die Zeitgenossen erkannten die Bedeutung Adam de le Hale's wohl an. Dies geht auch aus dem »Jus du pelerin« hervor, in dem ein weitgereister Pilger von dem Ableben des berühmten Trouvères von Arras in Neapel berichtet und dessen Ruhm in begeisterten Worten feiert. Es ist wahrscheinlich, dass dieses kleine Stück, das man als eine Art Epitaph auf den verstorbenen Dichter ansehen kann, von einem seiner Freunde verfasst und bei Aufführungen des Spiels von Robin und Marion in dem Puy von Arras, wohin man das Stück nach des Dichters Tode brachte, als Epilog gegeben wurde.¹⁾ Allgemein war die Trauer um den bedeutenden Dichter, der das Theater von den Fesseln der Kirche befreite, der an die Stelle künstlicher Kirchenmusik die freien natürlichen Melodien setzte, die aus dem Herzen des Volkes herausquollen.

Die Bürger seiner Vaterstadt nannten zu Ehren des gefeierten Trouvères eine Strasse, wohl die, in welcher sein Geburtshaus stand, Rue du maître Adam und noch heute führt eine Strasse in der »Cité« von Arras diesen Namen. Ferner ehrten sie den grossen Dichter durch Aufführung seiner Dramen in den Puy's, vornehmlich dem von Arras, welchem Adam in seinen jungen Jahren selbst angehört hatte. Aber auch in anderen Städten führte man vielfach und noch lange Zeit nach Adams Ableben seine Spiele auf. Ein Bericht aus dem Jahre 1392, also ein Jahrhundert später, besagt, dass man jährlich zu Angers das Pfingstfest durch Aufführung von »Robin und Marion« feierte. (D. Carpentier führt in seinem Glossarium novum unter dem Artikel

¹⁾ Ich halte die Ansicht E. de Coussemakers, dass Adam de le Hale selbst der Verfasser des Jus du pelerin sei, für nicht richtig; denn es wäre doch gar zu bizarr, dass der Dichter über sein eigenes Ableben und sein Grabmal spräche und auf sich ein Loblied in Form einer Gedächtnisrede für einen Toten sänge. Auch ist das Pilgerspiel bedeutend schwächer als die Dramen Adams und verrät weder in der Composition des Ganzen noch in Einzelheiten, wie der Charakterisierung der Personen, das Genie des berühmten Trouvères von Arras.

»Robinetus« aus Begnadigungsbriefen aus dem Jahre 1392 die Stelle an:

»Jehan le Begue et cinq ou six autres escaliers, ses compaignons, s'en alèrent jouer par la ville d'Angiers, desguisés, à un jeu que l'on dit Robin et Marion ainsi qu'il est acoustumé de faire chascun au les foiriez de Penthecouste en la dette ville d'Angiers par les genz du pays, tant par les escoliers et filz de bourgeois comme autres; en la compagnie duquel Jehan le Begue et de ses compaignons avait une fillette desguisée.

Das Spiel wurde im ganzen Norden Frankreichs populär, einzelne Wendungen, die auf das berühmte Schäferpaar Bezug hatten, waren im Munde des Volkes gang und gäbe, so: »Sie lieben sich wie Robin und Marion«, »Robin hat Marion gefunden«, »Zusammensein wie Robin und Marion« u. a. m.

In der Fortsetzung des berühmten Roman de la Rose von Jehan de Meun sind beide erwähnt:

»Car Nature n'est pas si sote,
Qu'ele féist nestre Marote
Tant solement por Robichon.«

Auch in volkstümlichen Gedichten finden sich vielfach Spuren und Anklänge an Robin und Marion; ich will nur eines anführen; es ist von dem geistvollen niederländischen Meister Josquin des Prés (1445—1521) sechsstimmig komponiert:

Petite Camusette (Stumpfnase),
A la mort m'avez mis.
Robin et Marion
S'en vont au bois joly,
Ils s'en vont bras à bras,
Ils se sont endormis.
Petite Camusette,
A la mort m'avez mis.

Noch heute singt ferner, wie Arthur Dinaux berichtet, die ländliche Bevölkerung im Hennegau, besonders in der Umgegend von Bavai, das erste Liedchen Marions: »Robin m'aime,

Robin m'a«, nur hat man Robin in Robert umgeändert; die Melodie soll derjenigen Adams noch ganz ähnlich sein.

Bei der grossen Verbreitung und Berühmtheit, deren sich dieser erste Keim einer komischen Oper zu erfreuen hatte, ist es um so merkwürdiger und wunderbarer, dass sich für den epochemachenden Gedanken des Trouvères von Arras kein Nachfolger fand, der ähnliche Theaterstücke weltlichen Inhalts verfasst hätte. Möglich, dass die Kirche, die dergleichen Neuerungen feindlich gegenüberstand und in der völligen Verweltlichung der dramatischen Spiele ein Schwinden ihres Einflusses sehen mochte, sich hier hinderlich erwies. Ein Anklang an Adams Spiel findet sich in einem Mysterium: »Die Leiden Hiobs« aus dem Jahre 1478, wo ein Schäfer Robin und eine Hirtin Marote auftreten; zwischen denselben spielt sich eine idyllische Liebesscene ab, die augenscheinlich eine Nachahmung ähnlicher Scenen in Adam de le Hale's Spiel ist. Auch in späteren Mysterien finden sich vereinzelte Spuren, die auf »Robin und Marion« zurückweisen.

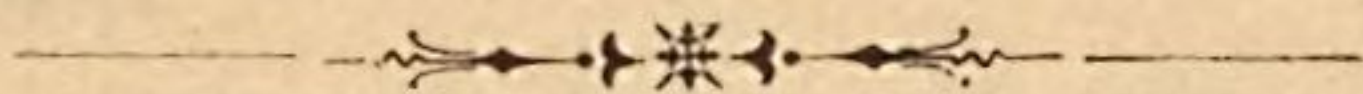
Während man hier das Volk der Hirten noch in seiner Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Derbheit dargestellt hatte, machte sich in späteren pastoralen Dichtungen das Bestreben geltend, die einfachen Bewohner der Fluren und Felder auf ein höheres geistiges Niveau hinaufzuschrauben durch übertriebene, unnatürliche Prüderie und gezierte, dialektisch zugespitzte Sprechweise. Ein ganz anderes Bild als in der Hirtenkomödie Adam de le Hale's zeigt sich in den Schäferspielen der Renaissance und späterer Zeiten. Hier sollte nicht mehr das Leben des Hirtenvolkes geschildert werden, wie es in Wirklichkeit war, sondern man suchte die antike bukolische Poesie eines Virgil zu beleben und bevölkerte Fluren und Haine mit Nymphen, Dryaden, Faunen und ähnlichen Wesen, zwischen denen sich die überbildeten, alamoden Asträen und Sylvien bewegten, die an zierlichen Seidenbändchen schön weiss gewaschene Schäfchen herumführten, während die schmachtenden Damons und Seladons ihr Liebesleid den Zephyren klagten.

Aus Italien, wo zuerst der Troubadour Bertolome Giorgi

solche verfeinerten Pastoralen dichtete, brachte man auch die Musik, um derartige dramatische Erzeugnisse entsprechend auszustatten. Besonders durch den Einfluss des Kardinals Mazarin wurde die italienische Opernmusik nach Frankreich verpflanzt. In Anlehnung an die »Dafne« von Ottavio Rinuccini und Jacopo Peri, an die »Finta Pazza« von Giulio Strozzi entstand ein französisches Hirtenspiel »La Pastorale«, Dichtung von Perrin, Musik von Robert Cambert, das ganz auf der bezeichneten Bahn weiterschritt. Zur Ergötzung des französischen Hofes wurden mehrfach derartige pastorale Liederspiele geschrieben, zu denen Molière den Text lieferte und Jean Baptiste Lully die Musik. Die Scene ist in einem solchen Stück nach Thessalien verlegt und spielt im délicieuse vallée de Tempé. Neben den obligaten Schäfern und Schäferinnen, Callisto, Tyrsis, Klymene u. s. w. treten auf Apollo, Dryaden, Faunen und acht tanzende Statuen! Vergeblich suchte später Jean Jaques Rousseau das pastorale Liederspiel zu regenerieren, indem er in seinem »Dorfzauberer« (Devin du village) eine einfache ländliche Handlung mit einer Musik ausstattete, die sich wieder eng an das französische Volkslied anschloss. Allein man hatte den Geschmack für die Freuden und Leiden der Hirtenwelt verloren, und da vermochte auch Rousseaus Stück nicht mehr einen Umschwung herbeizuführen: nach einigen wenigen Aufführungen verschwanden mit demselben die pastoralen Spiele für immer von der französischen Bühne.

Das Spiel Adam de le Hale's hatte also keinen nennenswerten Einfluss auf die nachfolgende dramatische Kunst ausgeübt. Merkwürdiger Weise finden sich die drei hervorragenden Typen aus dem Spiele des Trouvères von Arras in einem musikalischen Meisterwerk wieder, das zu den grössten der neueren Zeit rechnet. In dem »Don Juan« Mozarts finden wir die ländliche Schöne, ihren tölpelhaften Liebhaber und den lüsternen eleganten Cavalier, der die Unschuld vom Lande am Tage ihrer Hochzeit zu verführen sucht. Man könnte fast glauben, Marion, Robin und der Chevalier Aubert hätten das Urbild abgegeben für Zerline,

Masetto und Don Juan. Es ist ja wohl gänzlich ausgeschlossen, dass Lorenzo da Ponte, der Textdichter des Don Juan, etwas von Adam de le Hale's Schäferspiel gewusst habe; ein wunderbares Spiel des Zufalls aber ist es, dass er, ein unwissentlicher Nachahmer des alten Trouvères von Arras, ganz ähnliche Scenen und Figuren wie in dessen Meisterwerk »Robin und Marion« in seinem Operntext verwendet hat, den der geniale Mozart mit dem hinreissenden Zauber seiner Musik zu einem der herrlichsten Kunstwerke aller Zeiten ausgestalten sollte.



Inhaltsübersicht.

A. Einleitung.

Emporblühen von Kunst und Wissenschaft mit dem Fortschreiten der Zivilisation. Einfluss der äusseren Geschichte auf die geistige Entwicklung. Die Zeit Ludwigs des IX., eine der glücklichsten Perioden für das mittelalterliche Frankreich. Nachwirkungen der Kreuzzüge. Befreiung vom Einfluss der Kirche; Verweltlichung der Künste. Troubadours und Trouvères. Geistiges Leben in Nordfrankreich im XII. und XIII. Jahrhundert. Die Puy's. Arras.

B. Abhandlung.

Adam de le Hale, sein Leben und seine Werke. Der König von Sicilien (episches Fragment); Chansons, Jeux-partis, Rondeaux, Motets; das Jeu Adam und das Spiel von Robin und Marion. Uebertragung des letzteren aus dem Romanischen und der Mensuralnotation in das Deutsche und in moderne Notation.

Ursprünglicher Zusammenhang der dramatischen Spiele mit Religion und Kultus. Scenische Darstellungen von der christlichen Kirche zur Anziehung des Volkes benutzt. Älteste dramatische Aufführungen in der christlichen Kirche. Allmähliches Eindringen weltlicher Elemente in die kirchliche Kunst; Anwendung der Volkssprache an Stelle der lateinischen; Instrumentalbegleitung. Laien beginnen religiöse Stücke aufzuführen. Die Pilger. Mitwirkung des Volkes bei religiösen Festen. Weltliche Schauspielergesellschaften: die Confrérie de la Passion et Resurrection de Notre Seigneur; die Bazoche, die Enfants sans souci; die Mystereien, Moralitäten, Sotien, Farcen. Einschlebung längerer weltlicher und moderner Scenen in die religiösen Spiele, die Entremets (Intermezzi). Die dramatische Kunst zur Erheiterung in den Palästen der Vornehmen und auf den Strassen für das Volk. Das Spiel von Robin und Marion von Adam de le Hale zur Ergötzung des Hofes Karls von Anjou in Neapel verfasst. Entlehnung des Stoffes aus der

damals sehr beliebten Schäferpoesie. Dramatische Ausgestaltung des Stoffes. »Robin und Marion«, das erste französische Schäferdrama.

Verwendung der Musik im Dienste der Kirche. Organum oder Diaphonie; Discantus oder Duplum; die Mensurierung. Spuren einheimisch-volkstümlicher Musik gegenüber der römisch-kirchlichen. Volkslieder als Tenors in Messen. Eine der heutigen Tonalität ähnliche in der volkstümlichen Musik gegenüber der antikisierend-kirchlichen Tonalität. Die Kunst der Troubadours und Trouvères. Vereinigungsversuche der beiden Tonalitäten; die lydische und hypolydische Tonleiter. Anlehnung an den Geschmack des Volkes bei der Komposition einfacher Lieder neben der Beibehaltung kirchlicher Kunstprinzipien in der harmonischen Komposition für die Gebildeteren. Die Melodie; die französischen Chansons. Der Rhythmus; dreiteiliges und zweiteiliges Taktmass.

Die Musik Adam de la Halle's in »Robin und Marion« ganz volkstümlich in Tonalität, Melodik und Rhythmik; die für die Gebildeten gebräuchliche Harmonik nicht angewendet. »Robin und Marion«, die erste französische komische Oper.

C. Schluss.

Einfluss und Nachwirkungen von »Robin und Marion.« Keine direkte Nachfolge. Die pastoralen Spiele der Renaissancezeit; Regenerationsversuch Rousseaus; völliges Verschwinden der Hirtenpoesie von der französischen Bühne. —

Paul Theodor Richard Meienreis, geboren am 24. Juni 1865 zu Berlin als Sohn des Kgl. Bauinspektors Theodor Meienreis, besuchte zuerst am dortigen Kgl. Wilhelms-Gymnasium die Vorschulklassen und die Gymnasialklassen bis Quarta, sodann, da sein Vater 1877 nach Görlitz versetzt wurde, dortselbst das städtische Gymnasium, an dem er Ostern 1885 die Maturitätsprüfung bestand. Auf Wunsch seines Vormunds — sein Vater war 1879 zu Görlitz verstorben — studierte er anfangs klassische Philologie auf der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität (5 Semester), um sich dann aber seiner ursprünglichen Neigung folgend der Musik zuzuwenden. Er gab sich an der Berliner Universität sowie an der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin und bei verschiedenen Privatlehrern daselbst theoretisch und praktisch musikalischen Studien hin; um dieselben zu vollenden, siedelte er 1891 nach Leipzig über und besuchte hier das Kgl. Konservatorium für Musik und an der Leipziger Universität hauptsächlich die Vorlesungen des Herrn Prof. Dr. Paul. Er gedenkt später sich akademischer Lehrthätigkeit für Musikwissenschaften zu widmen.

Buchbinderei-Landesanst.
f. Körperbehind. Jugendl.
München, Kurzstr. 2

Meienreis, Richard,

Adam de le Hale's Spiel 'Robin und Marion' und des letzteren Stellung in
der Entwicklung der dramatischen und musikalischen Kunst ...

München, Buchdr. v. M. Ernst 1893

B.Sandb. 1318

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11557243-5